

EN LOS LIMITES DE LA REPRESENTACION

Guillermo G. Lledó



BIBLIOTECA U.C.M.



5308297005



Tesis Doctoral

Director: Manuel Sánchez Méndez

Departamento de "Didáctica de la Expresión Plástica"
Universidad Complutense de Madrid

EN LOS LIMITES DE LA REPRESENTACION

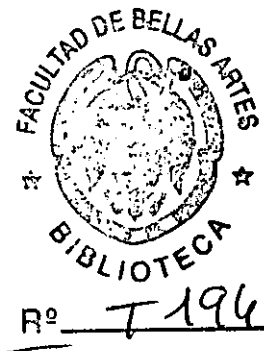
Guillermo G. Lledó



BIBLIOTECA U.C.M.



5308296995



Tesis Doctoral

Departamento de "Didáctica de la Expresión Plástica"
Universidad Complutense de Madrid

INDICE

INDICE

Introducción	
1. El origen de esta tesis	7
2. La idea	8
3. El planteamiento	10
 1. Contra la representación	
1.1. Ver de verdad	14
1.2. El punto de vista del cuadro	16
1.3. Una poderosa realidad	17
1.4. El arte por sí mismo	18
1.5. Nuevos pensamientos para los objetos	21
1.6. ¿Pinturas o banderas?	23
1.7. El medio es el mensaje	27
1.8. Nada de ilusiones, nada de alusiones	28
1.9. ¿Donde esta el engaño?	33
1.10. Entre el arte y la vida	39
1.11. ¿Figuras o representaciones?	42
1.12. Todo es falso	44
 2. La rebelión de las cosas	
2.1. La revolución de los papeles pegados	50
2.2. Poética de los materiales	53
2.3. Reconstruir la realidad	55
2.4. Ready-mades	59
2.5. El objeto surrealista	65
2.6. La "realidad en bruto" invade el arte	69
2.7. Sintaxis del objeto	72
 3. En las fronteras de la abstracción	
3.1. En el umbral de la abstracción	82
3.2. La materia tiene vida	84
3.3. Formas primordiales	90
3.4. Entre el objeto y la imagen	96
3.5. Para los que tengan ojos	102
3.6. Otras alusiones	105
3.7. Objetos del pensamiento	108
 4. Liberando significados	
4.1. "Buscar mas allá"	115
4.2. Objetos que conmemoran algo	117
4.3. La vocación central de los iglús	123

4.4. Crítica del espacio	126
4.5. Una columna sin fin	130
4.6. Observatorio	133
4.7. "Espacios de sensación"	136
4.8. La soledad del desierto en la densidad de la ciudad	141
4.9. Arquitecturas que son esculturas	144
4.10. Picaduras tensadas	146
4.11. Refugios para mirar	150
4.12. Construir metáforas	154
4.13. Entre objetos	158
4.14. El espacio de la experiencia	165
4.15. Vacíos íntimos	168
 Conclusiones	
1. Conclusiones previas	176
2. Conclusión final	178
 Bibliografía	
Bibliografía citada	185
 Ilustraciones	
Índice de ilustraciones	194

INTRODUCCION

1. El origen de esta tesis.

En sus inicios, mi actividad artística estuvo centrada en la realización de un tipo de obras que podrían calificarse de hiperrealistas. Partiendo de fotografías que realizaba yo mismo, pintaba, con bastante precisión, algunos de los elementos característicos que aparecen en las ciudades modernas, como fachadas de edificios, un determinado mobiliario urbano, señales de tráfico, mensajes publicitarios y algunos otros de los que configuran ese paisaje, testimonio de unos usos y comportamientos particulares. Pero ese repertorio iconográfico fue reduciéndose con el tiempo para acabar centrado en unos cuantos componentes que, por su configuración y utilidad, resultaban sumamente adecuados para aludir a ese mundo complejo y abigarrado de las ciudades modernas, de una forma simple, que coincidía, además, con mis pretensiones de hacer una pintura imitativa que funcionara como una abstracción, ofreciendo el hecho ambiguo de unas imágenes que pudieran también verse como objetos.

Al principio, las imágenes recogían el espacio tridimensional de una forma convencional pero, poco a poco, fui reduciendo el encuadre y difuminando los fondos, aislando los objetos con un punto de vista cada vez mas frontal, hasta que los propios elementos que constituían el motivo de la obra fueron seleccionados, además, por las coincidencias que mantenían con el soporte pictórico, objetos casi planos que podían reproducirse fácilmente con sus mismas medidas y propiedades. Con esa actitud decidí, en 1975, utilizar por primera vez una señal de tráfico, de esas que con unas franjas rojas dispuestas en paralelo y en ángulo indican "dirección obligatoria", para realizar una obra que coincidía totalmente en su forma externa con el objeto de referencia. El soporte de madera recogía la configuración y las medidas de la señal y la pintura reproducía la imagen superpuesta en todos sus planos, el frontal y los laterales, con el aspecto que podría haber tenido después de un cierto uso, con las manchas de suciedad y las raspaduras que los diversos avatares hubieran podido producir en un objeto de esas características. De manera que, la representación pictórica y el objeto se identificaban en apariencia, creándose una cierta confusión entre ambos hechos. Era un trabajo que coincidía con los planteamientos del realismo naturalista tradicional pero llevado a un punto de precisión y radicalidad que situaba a la pintura al borde mismo de su disolución como representación, mediante un tipo de imitación que casi permitía suplantar al propio objeto real.

Después de esa obra hice otras muchas en las que seguí manteniendo, con algunas pequeñas variantes, el mismo juego, en una búsqueda que pretendía subvertir las razones de ese método para, forzándolo hasta el límite de sus posibilidades, llevar las obras a un territorio de significación distinto al de partida. Pero ese recorrido sólo podía desembocar en un planteamiento diferente, que terminó por situar mi trabajo al otro lado de la representación, en el de la presencia física directa de unos objetos que no contenían ilusionismo alguno. En el año 80 abandoné el método *trompe-l'oeil* para realizar, con tableros de madera, unas obras de pared que se asemejaban a algunos de los objetos o elementos constructivos que habitualmente podemos ver realizados con esos materiales, como pallets, tarimas o un cierto tipo de cerramientos ligados a los medios más diversos. A partir de ahí mi trabajo ha estado guiado por esa actitud productiva, así que ahora construyo objetos con materiales ya elaborados, siguiendo pautas de formalización parecidas a las empleadas en la industria, o en

los talleres artesanales que se dedican a la fabricación de objetos utilitarios.

El recurso es, en cierto modo, el inverso al manejado en un principio. La obra ahora deviene representación en un proceso que parte de la realidad física del propio objeto, tal y como es literalmente considerado. El aspecto que adquieren las obras sugiere algún tipo de función que no podemos precisar, produciendo la sensación de ser algo no concebido como una obra de arte, algo que muy bien podría haberse extraído directamente del ambiente. Son esculturas cuya estructura, materia y ubicación nos recuerdan algo del medio en que vivimos, mimetizando el tipo de comportamiento que hace posible ese tipo de configuraciones. Lo que las caracteriza se mantiene en esa franja ambigua que necesita del medio artístico para su definición, ofreciendo una presencia física, de incuestionable transparencia, que, a pesar de ello, puede contemplarse también como algo alusivo a otros hechos situados fuera del objeto.

De manera que, esa obra realista, en el sentido tradicional del término, que por imagen, encuadre y tratamiento podía verse también como una abstracción derivó hacia una producción objetual, con materiales y formas reales. Ni las formas ni los temas variaron de manera sustancial pero desapareció el factor clave que sostenía todo el proceso, siendo sustituido por unos métodos que permitían mantener intactos los valores literales de las piezas. En mis obras actuales el objeto adquiere su autonomía conservando la capacidad de aludir a un mundo con el cual simula parecerse. Se genera, con ello, la posibilidad de crear asociaciones que parten de un hecho físico cuya realidad no ofrece dudas, aunque la identidad original de las piezas sea ambigua o resulte difícil de precisar. Una forma de representación sin mimesis o, de otro modo, presencia y representación combinadas, en un plano de confusión mayor que el producido por la imitación ilusionista de las pinturas anteriores.

Así pues, y al margen de los temas que de forma recurrente he manejado durante años, un problema con el mismo origen ha estado presente en los diversos planteamientos con que he enfocado mi trabajo. La idea y los mecanismos de la representación siempre estuvieron presentes como algo que podía ser pensado y manejado productivamente, primero llevando hasta el final los métodos de la imitación, y más tarde produciendo objetos, físicamente independientes, cuyo parecido con las formas del mundo funcional permitiera verlos también como representaciones. Y todo ello en una situación límite, fronteriza, que hace confundir los términos identificativos y valorativos de las obras. Presencia y representación dialogando en un espacio intermedio creado por unas obras que, a pesar de haber sido concebidas con la máxima precisión formal, intentan moverse en un terreno incierto caracterizado por la ambigüedad y el dinamismo de sus significados de origen.

2. La idea

Cuando pensé en realizar esta tesis, la elección del tema surgió sin demasiadas dudas. Quería investigar esa idea matriz que había intervenido en la configuración de mi propia obra, el problema que constituía el eje central de su desarrollo y que, en cierto modo, fundamenta su sentido; pero también, y de manera mucho más precisa, tomé la decisión de definir, con la mayor propiedad posible, ese componente de base que determina el carácter significativo de mi producción actual y que hace a las obras participar por igual de la realidad que le es

propia y de aquella otra, ajena a su materialidad, que afecta a la representación, surgiendo en la mente del espectador a partir de ese mismo hecho.

Había, sin embargo, varias opciones para enfocar la cuestión. Podía hacerlo partiendo del análisis de la propia obra, conectándola después con aquellas producciones que pudieran validar el uso de ese principio, demostrando su existencia y, por ende, su capacidad y pertinencia, o bien rastrear directamente la aparición de todos aquellos elementos que tuvieran que ver con él dentro de la producción artística contemporánea, perfilando la poética que se configura a partir de esa idea y ese método que orienta, regula y dinamiza mi trabajo. Y opté por esta segunda posibilidad cuando ya iniciado el estudio, tratando de establecer el marco conceptual y el campo de observación, pude comprobar la riqueza que contenía y la amplitud que manifestaba, tanto si considerábamos el número de propuestas que con distintas variantes podíamos ver manejando esa misma idea, o produciendo esos efectos, como por el conjunto de elementos, de orden conceptual y material, que veíamos implicados en su constitución, explicando y conformando aquello que pretendíamos aislar como fenómeno para razonar y justificar después.

En esa tesitura, pude comprobar de qué forma y hasta qué punto determinadas producciones venían a confirmar la existencia de una actitud parecida a la que yo intentaba mantener en mi trabajo. De hecho, a mediados de la década anterior, pudo observarse con una mayor claridad y profusión la aparición de un tipo de obras que, en muchos aspectos, coincidían con ese mismo enfoque. En todas ellas podíamos ver un cierto juego de simulación, basado en el parecido que esas obras de arte mantenían con ciertos objetos utilitarios. Elaboradas con los mismos métodos que habían sido introducidos por los minimalistas, estas obras ofrecían, a pesar de ello, el aspecto de construcciones que no eludían las asociaciones, e incluso lo hacían convirtiéndose claramente en metáforas surgidas de su propia materialidad y configuración. Los conceptos de presencia y representación, que en el minimalismo eran mutuamente excluyentes, aparecían en este tipo de obras combinados de una forma original que sustentaba su particular forma de comportarse. Su acción parecía basarse en la misma concepción racionalista y pragmática que había orientado el trabajo de los minimalistas, desligándose de la actividad manual con el empleo de materiales industriales y formas simples y lógicas, que eran construidas con métodos racionales y económicos, pero ello no se debía a la idea de producir los objetos más independientes y arreferenciales posibles, sino a un intento deliberado de producir asociaciones con la evidencia de una materia, físicamente incuestionable, que, al mismo tiempo que se representaba a sí misma, podía configurarse como dispositivo para aludir a otros hechos.

Estimulado por todo ello, pude ver claro hasta qué punto podía tener interés el plantear el estudio en estos términos. Además, el impulso que me había llevado a realizar unas obras con ese planteamiento tenía también su origen en una confrontación, de carácter intuitivo, con esa estética de referencia que había intentado conseguir para sus productos la mayor evidencia física e independencia objetual, y en la que yo proyectaba, en algunas ocasiones, una mirada que, en ciertos aspectos, era contraria a sus propósitos. Así que, la aparición de unas obras que enturbiaban esa idea primigenia del minimalismo, empleando métodos parecidos, venía a reforzar mi voluntad inicial de observar en muchas de ellas ciertas cualidades que consideraba sumamente enriquecedoras. Con ese punto de vista, el estudio se confirmaba como algo lleno de posibilidades que merecía la pena acometer. Podría describir un panorama, con numerosas experiencias, que haría posible la comprensión de un fenómeno

complejo, presente, de forma dispersa muchas veces, en numerosas obras de procedencia y filiación diversa, aunque todas ellas coincidan en el método con que fueron elaboradas y se conformen como núcleos de tensión capaces de ser leídas de forma polivalente, como objetos que se imponen por su fuerte presencia y como representaciones que el espectador reelabora libremente, lo cual constituye la fuente misma de su poder y capacidad de atracción.

Se trata, pues, en esta tesis, de un problema que tiene directamente que ver con mi propia obra, pero a través del estudio de otras producciones que, por sus características, demuestran operar en ese mismo terreno, generando un tipo de significación coincidente, por alguno de los lados en que las diversas propuestas se constituyen, con aquella que, como vengo diciendo, orienta, en su nivel mas primario, la que realizo actualmente. De esta forma, podremos definir un componente estético y expresivo que, como habrá ocasión de demostrar, constituye una fuente de significación cuyo carácter, limítrofe, ambiguo e inestable, posee, no obstante, perfiles propios, con rasgos específicos perfectamente identificables y valores que los justifican.

3. El planteamiento.

Ese componente expresivo que determina un aspecto esencial de mi producción y que creemos observar, manifestado de distinta forma, en algunas obras actuales, constituye la hipótesis de partida de esta tesis. El estudio de un buen numero de casos en los que podemos ver esa conjunción de factores que hace a las obras participar por igual, con un doble movimiento de signo contrario, de los valores presenciales y representacionales, nos permitirá aislar conceptualmente un fenómeno cuya importancia y significado pretendemos demostrar. El análisis de muchas de estas obras, observando su configuración, los procesos que las determinan y las lecturas que generan en función de todo ello, hará posible la caracterización de un componente que podemos considerar definitorio de la mayoría de ellas, en cuanto que generador de un tipo de significación específica en las que estas obras asientan su poder y eficacia estética y comunicacional.

El estudio se centrará en el análisis, concreto y puntual, de aquellas obras, o conjunto de ellas, que puedan ofrecer esa doble condición, observando los factores que determinan su aparición y las razones que la sustentan, en un proceso que, por acumulación, nos permitirá ir perfilando los rasgos que la distinguen. Antes, sin embargo, será necesario, con un procedimiento similar, contemplar el panorama, mucho más amplio, que explica y justifica ese proceder y esos resultados, cuyas manifestaciones ofrecen un numero de soluciones mucho mayor de lo que ha primera vista pudiera parecer. A través de un acercamiento paulatino, que contemple el marco de actuación general en el que estas prácticas se inscriben, podremos acceder al conocimiento de algo que puede surgir en proyectos diferentes, con criterios estéticos y productivos distintos, o aparecer, de forma aislada, en el contexto de ciertas obras personales que poseen un registro de actuación más amplio. Se trata de ir reduciendo, gradualmente, el ángulo de visión, de forma que podamos rastrear desde múltiples puntos de vista la aparición de esos ingredientes, observando primero el marco de referencia global en el cual surgen las prácticas que los hacen posibles, así como el conjunto de factores y sucesivas experiencias que determinan su aparición, o explican el modo en que

éstos se aplican, junto a otros que hayan podido contribuir a su desarrollo, influyendo en su argumento o en su formalización.

Siguiendo con este planteamiento, he trazado previamente las líneas básicas del discurso que ha hecho posible y propiciado la aparición de esos componente estético-expresivos objeto del estudio, señalando aquellos momentos fuertes que inciden de manera decisiva en la configuración del pensamiento que los sustenta, y que no es otro que aquel que ha dominado la producción artística contemporánea, basado, en buena medida, en la destrucción de un sistema de valores que tenía en el concepto de representación su fundamento máximo y en el principio de la mimesis el argumento principal de su actividad. El deseo y, en cierto modo, la necesidad de construir un nuevo lenguaje, con principios y valores diferentes, genera un tipo de actividad especulativa que se materializa en los numerosos intentos por realizar obras cada vez más independientes de la realidad o que permitan comprender la propia naturaleza de las imágenes y sus mecanismos de formalización. Esas líneas de acción han tenido como objeto de crítica, o referencia negativa, ese sistema de conocimiento basado en la representación, que confiaba al lenguaje la tarea de reflejar el mundo buscando determinados equivalentes que lo hicieran comprensible. En ese discurso que busca la independencia del hecho plástico, atendiendo a los valores presenciales de las obras, hay que buscar los datos que permitan entender el enfoque dado a esas otras producciones, de parecida vocación objetual, que acaban, no obstante, por marginar el problema de la representación de esa forma particular que pretendemos desvelar.

Después de situar el marco de referencia general, reduciremos el campo de observación, centrándonos en ese ámbito de significación que se configura a partir de la experiencia cubista con el empleo en el arte de materiales tomados directamente del ambiente, un hecho decisivo en la evolución del arte contemporáneo, situable en la base misma de las acciones que van a determinar la configuración de aquellas producciones que finalmente confirmaran la hipótesis planteada. Introducir en el espacio del arte materiales y objetos del mundo real, conservando las propiedades físicas que los definían, implica una apuesta, directa y decidida, por los valores literales y presenciales que atacan la ideas vinculadas al sistema de la representación, pero en cierto modo implica, también, una asunción por las cosas del papel que en ese sistema se asignaba a la mimesis. El estudio de una parte significativa de esa producción basada en el empleo de la "materia en bruto", que funciona representándose a sí misma, hará posible una primera aproximación al conjunto de valores que estas prácticas introducen, perfilando algunos de los rasgos definitorios de aquello que, de forma particular, veremos con mayor detenimiento. Las posibilidades que esa forma de actuar han introducido y los significados que aportan serán objeto de reflexión, observando aquellas circunstancias que influyen en la materia para que se comporte como lo hace cuando ha sido introducida en el contexto del arte.

Para completar esta perspectiva, acorde con los objetivos marcados, he creído necesario abordar también el estudio de un conjunto de obras escultóricas que, empleando materiales y técnicas tradicionales en la mayoría de los casos, se han acercado a la abstracción sin eliminar totalmente las referencias al mundo exterior, situándose en un lugar límite que las hace, desde el punto de vista de la significación, sumamente ambiguas y versátiles. No poseen todavía el carácter que pretendo poner de manifiesto, pero contienen ya algunos de los elementos que podremos ver más adelante plenamente incorporados en aquellas producciones que, habiendo sido elaboradas con procedimientos constructivos y todo tipo de materiales sin

transformar, generan un tipo de ambigüedad significativa parecida. El panorama que este punto de vista configura, situable, en muchos aspectos, al margen del discurso reduccionista dominante, que perseguía la independencia plena del hecho artístico, nos permite observar algunos planteamientos sumamente reveladores, junto a determinados núcleos de contradicción, referidos a esas actitudes, que podemos considerar interesantes para el objeto de este trabajo.

Todo ello nos llevará, finalmente, al estudio de ese tipo de obras constructivas recién mencionadas, y reiteradamente aludidas, que constituyen el grueso central de este trabajo, donde podremos observar, con la mayor precisión y claridad, el conjunto de factores y elementos que determinan esa forma particular de significación, componentes todos ellos que, a través de muy variadas vías de materialización, vienen a demostrar su capacidad y posibilidades. En esta parte final del estudio podremos observar un importante grupo de obras concebidas y realizadas con métodos próximos al diseño, construidas con materiales previamente elaborados, casi siempre con formas sencillas y rotundas, físicamente poderosas, que actúan en el espacio alterándolo, y cuyos significados, producto de la interacción objeto, espectador, ambiente, abarcan desde las experiencias sensoriales directas que generan hasta los procesos imaginarios y especulativos que todo ello desencadena. Materiales, estructuras, métodos de construcción, escala, formas de instalación y ciertos condicionantes contextuales constituyen un conjunto de factores que, tal y como los veremos aparecer combinados en las obras de referencia, explican esos comportamientos tan versátiles que pretendemos poner de manifiesto.

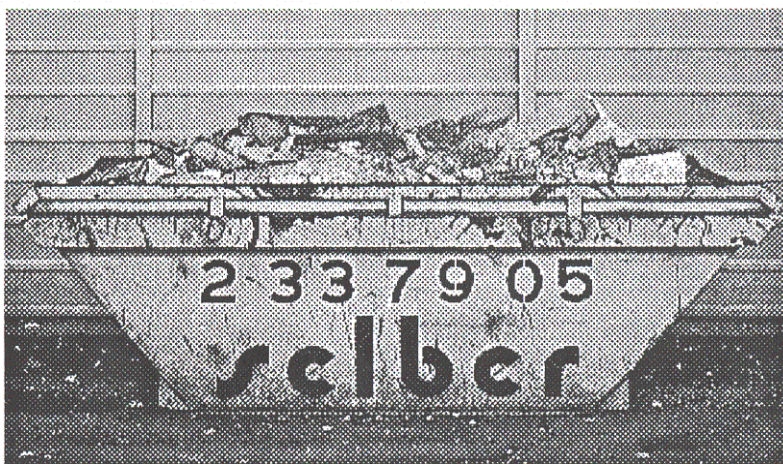
El trabajo queda, por tanto, estructurado en cuatro partes, con una primera en la que se describe el estado de la cuestión, mediante un rápido y escueto recorrido por el arte moderno, observando aquellas actitudes y realizaciones mas significativas que han tratado, de alguna forma, el problema de la representación, y otras tres que abordan, con mayor detenimiento, aspectos parciales de ese panorama general, secuenciados de forma que permitan, al mismo tiempo, detectar la aparición de esos componentes estético expresivos objeto del estudio y hacer más comprensible su plena asunción en la producción que se analiza en la última parte, donde podremos ver plenamente confirmada la hipótesis planteada.

En todas las partes se trata un tema perfectamente diferenciado que hubieran podido justificar por sí solo un trabajo con la misma entidad que éste, pero considerando los objetivos marcados se imponía un planteamiento que, aun exigiendo un tipo de aproximación cada vez mayor, según el estudio avanza, en ningún caso obligaba a un análisis exhaustivo del territorio de significación definido en cada una de ellos. Con esta idea se trazan unos recorridos en los que irán apareciendo, por acumulación, aquellos detalles que, de manera dispersa, aparecen en multitud de producciones y cuya confluencia determina ese fenómeno, con unos rasgos distintivos básicos que veremos cristalizar en un tipo de obra particular. Las obras analizadas en esos recorridos ejemplifican todas aquellas actitudes, comportamientos y desarrollos que hemos indicado anteriormente, sin pretensión alguna de mencionar todo lo que pudiera ser considerado relevante, ni agotar toda la casuística que se les relaciona. Lo que se aporta son los datos y las herramientas necesarias para que la comprensión de los diversos temas se haga efectiva y pueda confirmar la hipótesis apuntada, con el suficiente número de ejemplos, que según avanza el estudio aumentan en cantidad y precisión, para que, en cualquier caso, podamos contemplar, no obstante, la riqueza y amplitud de configuraciones con que estos fenómenos se manifiestan.

G. Lledó
Airwell. 1974
 Gouache sobre papel
 70 x 100 cm.



G. Lledó
Selber, 1975
 Acrílico sobre tablex
 122 x 200 cm.



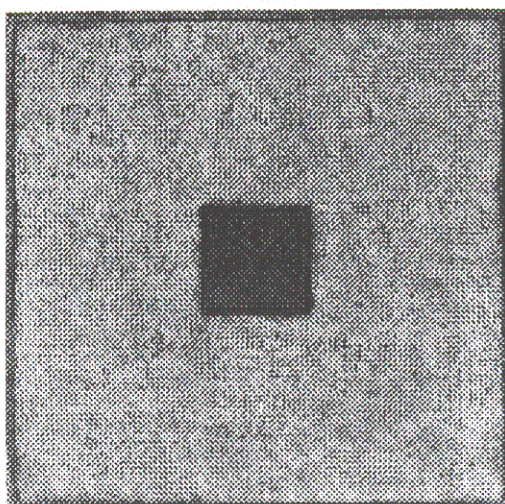
G. Lledó
Dirección única. 1975
 Acrílico sobre tablex
 90 x 190 x 2 cm.



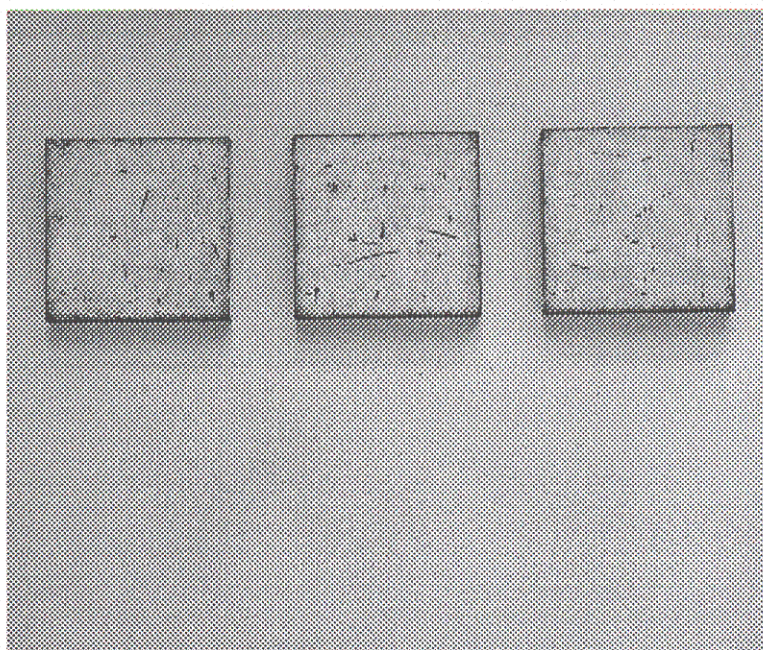
G. Lledó
 Ayuntamiento de Madrid. 1977
 Acrílico sobre tabla
 66 x 66 cm.



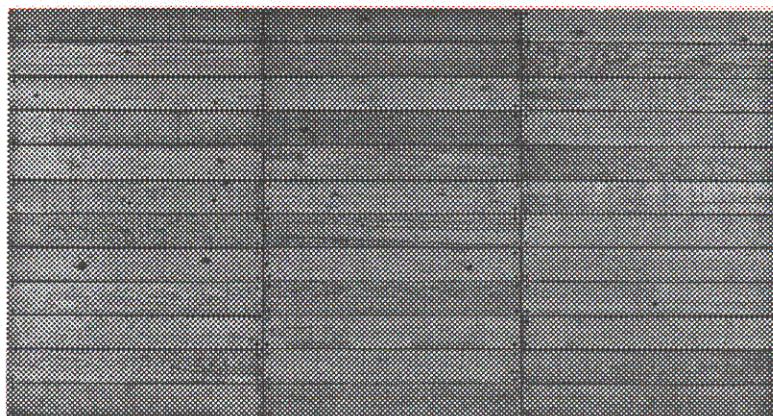
G. Lledó
 Acometida. 1977
 Acrílico sobre tabla
 75 x 75 cm.



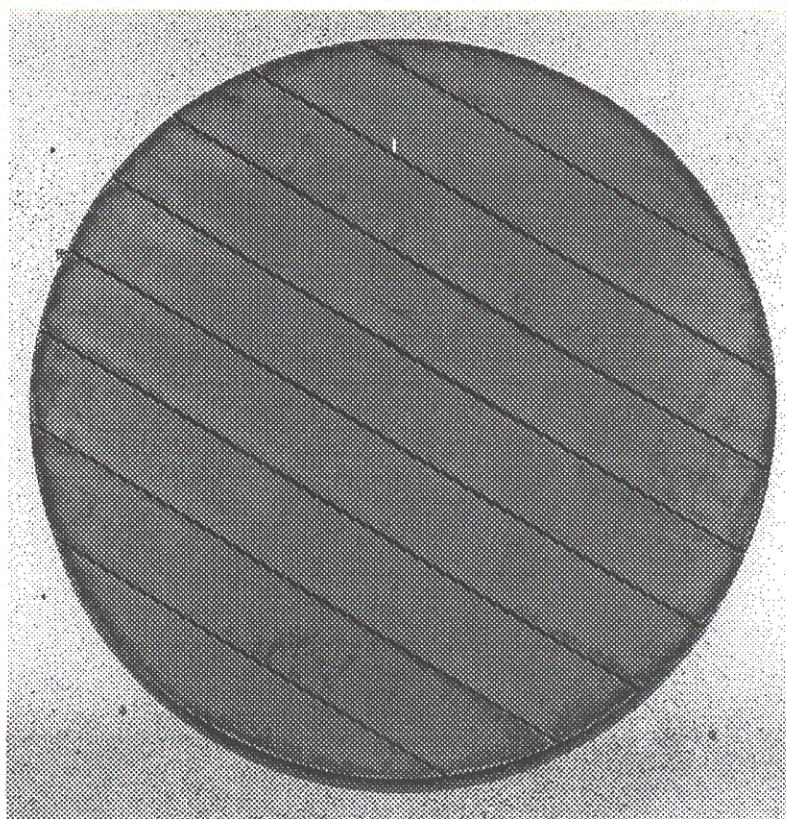
G. Lledó
 Tríptico. 1979
 Acrílico sobre tablerx
 3 piezas de 45 x 45 x 2 cm.



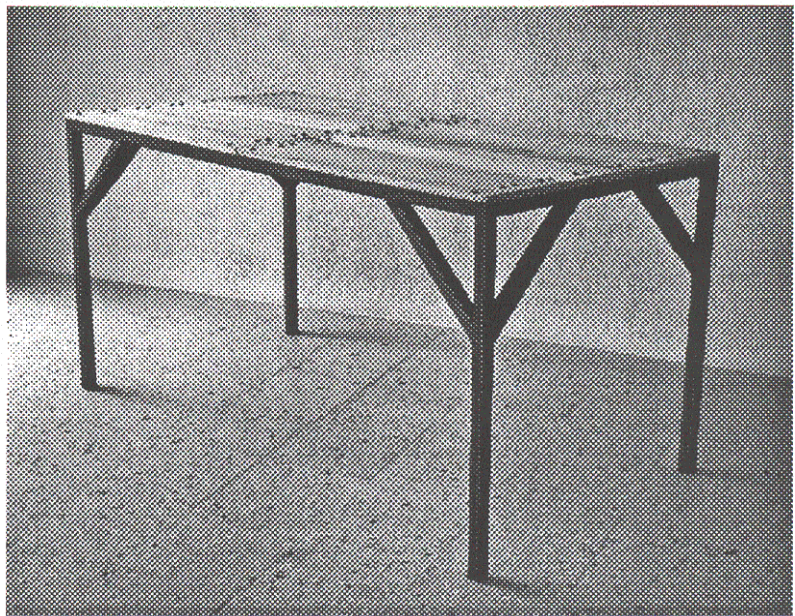
G. Lledó
Madera 4. 1982
Madera
178 x 331 x 7,5 cm.



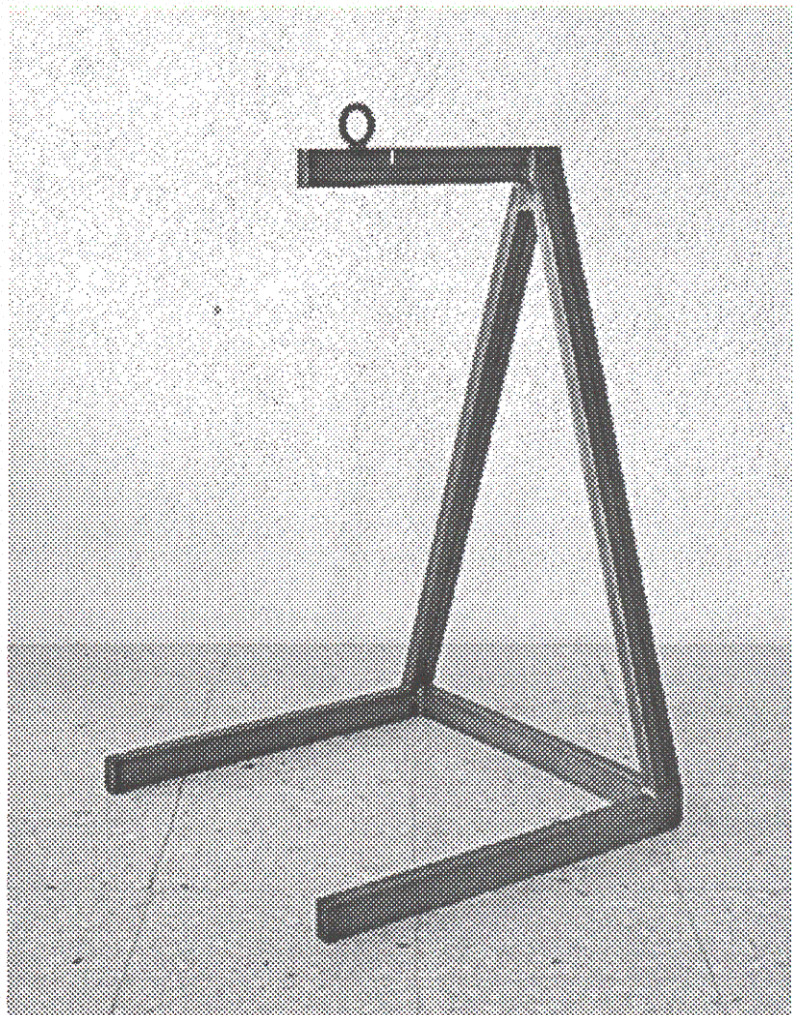
G. Lledó
Madera pintada 1. 1982
Madera, pintura sintética y óleo
184 x 184 x 4 cm.



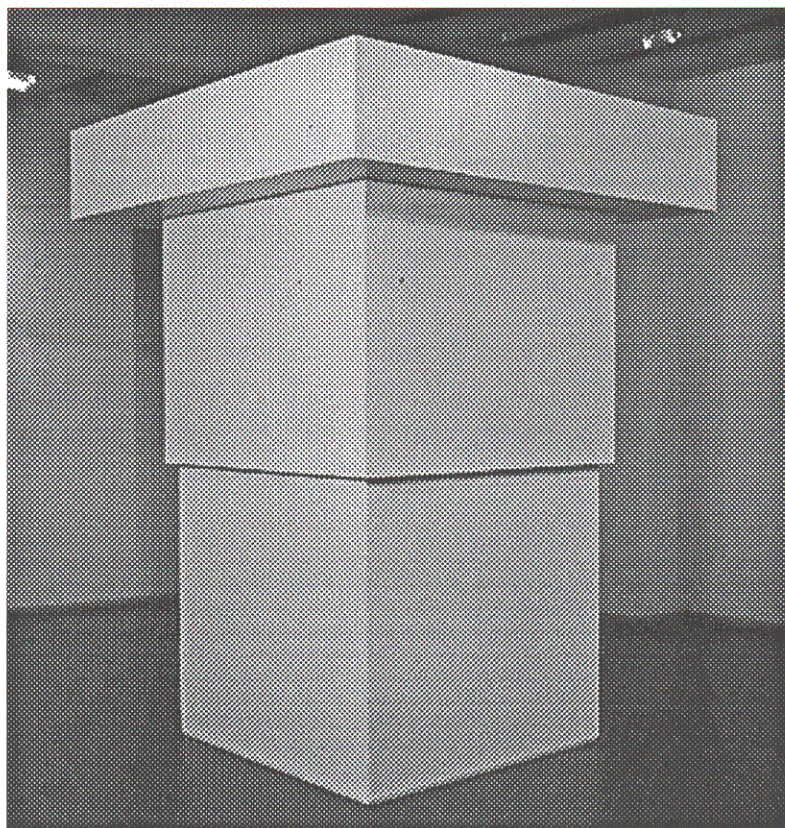
G. Lledó
Tarima para un discurso. 1987
Hierro y madera
108 x 210 x 105 cm.



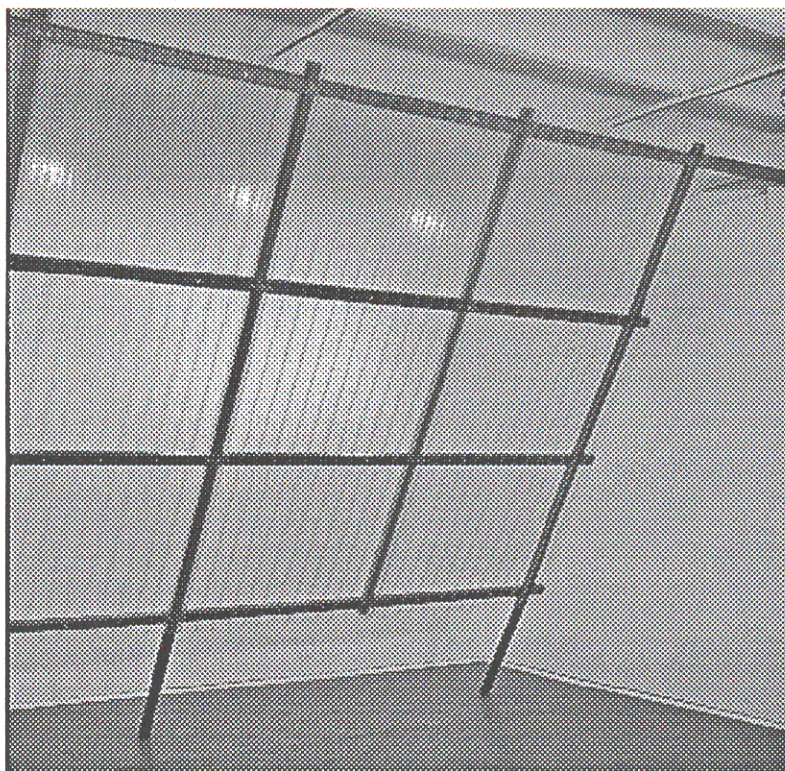
G. Lledó
Sin título. 1994
Hierro
100 x 70 x 70 cm.



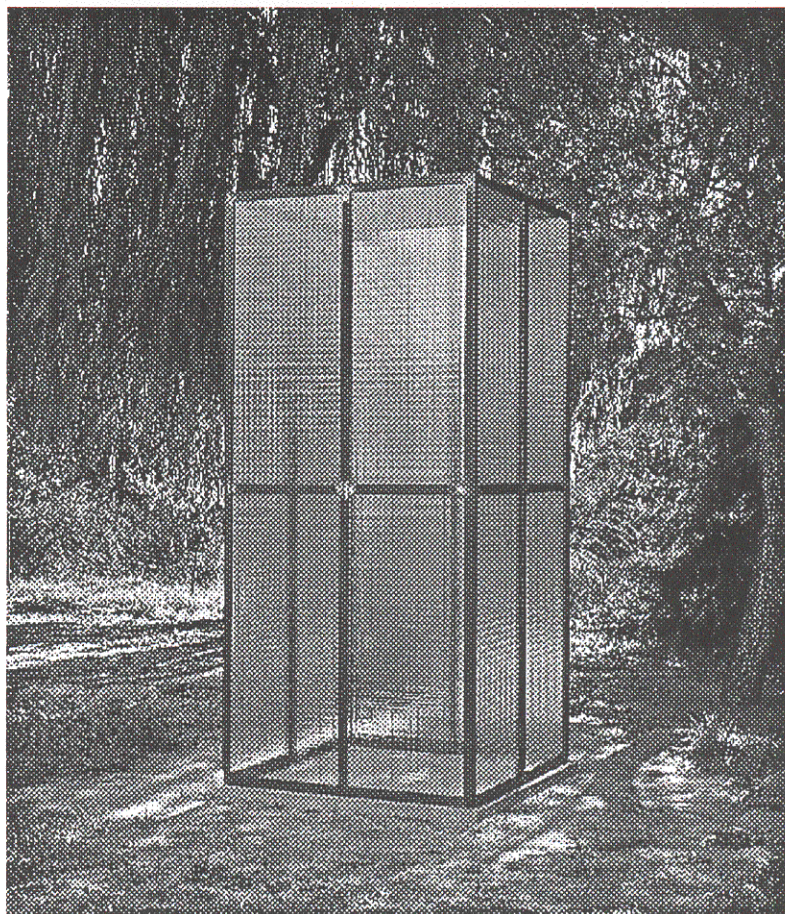
G. Lledó
Caseta. 1992
Fibropan y pintura sintética
230 x 170 x 170 cm.



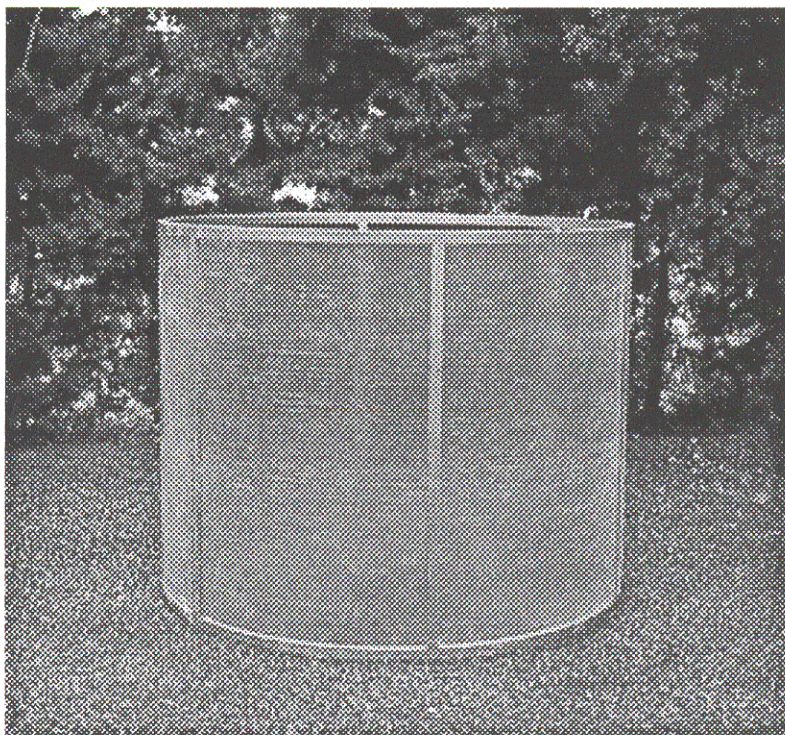
G. Lledó
Cubierta 3. 1994
Hierro y poliéster
315 x 520 x 212 cm.



G. Lledó
Cabina 1. 1990
Hierro y cristal armado
220 x 100 x 100 cm.



G. Lledó
Sin título. 1994
Hierro, pintura metálica y
poliester.
120 x 150 x 150 cm.



1. CONTRA LA REPRESENTACION

El hombre moderno parece ser un ser de la visión. A partir del renacimiento se despliega ese reino: el reino de la perspectiva y de la tercera dimensión, del punto de vista y del eje de fuga hacia el infinito. Lo que era una conquista ha consolidado sus posiciones, planifica las conquistas ulteriores, se vuelve ojo que quiere ver todo. Pero ¿miramos todo sin ver nada o vemos cosas sin mirar? El primado de lo visual transforma todo en espectáculo digno de ser visto y este siglo de la óptica, de la vista y del punto de vista carece extrañamente de perspectiva fundamental y de visión penetrante".

Kostas Axelos, 1960

1.1. Ver de verdad.

La idea introducida en los inicios del período renacentista de que el arte debía imitar la realidad, a pesar de las diferentes interpretaciones a que estuvo sometido el concepto en el transcurso del tiempo, prevaleció en la cultura occidental durante varios siglos hasta la aparición de una nueva concepción que afirmaba la autonomía del Arte respecto de la naturaleza. La sustitución de una idea por otra no ocurrió de una manera apacible; muy al contrario, lo que entendemos por Arte Moderno, que surge en el siglo XIX con el cambio de actitud, constituye una larga sucesión de hechos y experiencias, en conflicto permanente, destinados a destruir un modelo de pensamiento sólidamente instalado en la conciencia individual y colectiva, y aunque la idea había sido ya previamente formulada en el plano teórico algún tiempo antes, su implantación práctica no resultaría nada fácil. Era necesario elaborar otro lenguaje para el nuevo pensamiento, crear formas que permitieran expresar la aparición de unos contenidos diferentes. Por esta razón, la práctica artística, adopta un carácter marcadamente combativo. Gran parte de los esfuerzos que se dirigen a la construcción del nuevo código deben compartirse con las energías empleadas en destruir el viejo. Y puesto que se trataba de configurar otra realidad o, al menos, de establecer una distinta relación con ella, era necesario realizar una profunda revisión de los elementos y los modos de operar de dicha práctica, iniciándose así un proceso de reflexión en su interior de enorme complejidad, lleno de enfrentamientos y conflictos de todo orden, plagado de interesantes experiencias y, también, de fallidos intentos, pero sobre todo, considerando el tema que nos ocupa, generador de una gran diversidad de planteamientos y opciones en los que podemos encontrar expresadas las tensiones producidas en ese proceso de sustitución de un sistema por otro.

La interrupción en el discurrir de la tradición figurativa viene determinada por la cultura del iluminismo que previamente había consagrado la independencia del arte como práctica en consonancia con el gran cambio operado en la totalidad del sistema de conocimiento. La naturaleza deja de ser el medio por el cual se revela el orden verdadero e inmutable de la creación para ser solo el entorno de la existencia humana y el arte, cuyo ámbito queda definido ahora al margen de los grandes ideales cognoscitivos, religiosos y morales, asume un ideal específicamente estético en el marco de un proceso de estructuración general del saber. "El arte -dice Hegel- tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser pensante, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe sino que existe para sí"¹. Y el artista, que ha dejado de ser un simple vehículo transmisor de un orden superior, asume ahora una nueva responsabilidad, implicándose en la realidad histórica como un agente activo que aspira a su transformación.

El modelo de conocimiento que el artista intenta sustituir tenía su fundamento en la teoría de la representación, formulada en un pasado más o menos inmediato, que había cobrado singular fuerza en el período renacentista, configurando el pensamiento de la época en la

¹ G. W. F. Hegel (1958): *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa Calpe, p. 40.

creencia de que el lenguaje actúa como sustituto de las cosas o de las ideas mediante una equivalencia directa y unívoca. Como dice Foucault, hablando sobre la aparición del pensamiento moderno, en toda la época clásica existió una coherencia "entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los ordenes naturales, de la riqueza y del valor" y es esa coherencia, esa configuración, lo que cambia por completo a partir del siglo XIX; "desaparece -dice- la representación como fundamento general de todos los ordenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontanea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres" de manera que "una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo" y "a medida que las cosas se enrollan sobre si mismas solo piden a su devenir el principio de su inteligibilidad"².

De esta forma, configurado como práctica independiente, enrollado sobre sí mismo, el arte abandona la naturaleza, como modelo necesario e indispensable, para poder explorar otros territorios de la realidad y producir objetos que se pretenden dotados de plena autosuficiencia y valor por sí mismos. "Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad dominan a la naturaleza abatida"³ decía Apollinaire, en tono triunfal, hablando de los pintores cubistas, en un texto de 1913. La actitud del artista y los valores intrínsecos de las obras pasan a un primer plano. Las "virtudes plásticas" inherentes a la materialidad del objeto artístico se constituyen en expresión de una nueva moral que identifica a la mimesis con la mentira y al sistema de expresión derivado de este principio como incapaz de dar respuesta a la creciente complejidad de la realidad. Según Douglas Cooper, los primeros artistas del renacimiento "decidieron no representar la verdad mas profunda que de la realidad capta la mente humana y si, en cambio, solo lo que el ojo percibe de las cosas, aun cuando sea con frecuencia incompleto y engañoso", y por eso los artistas cubistas adoptaron un sistema "que suponía la vuelta al principio conceptual anterior en la medida en que el artista se arrogaba el derecho a rellenar los vacíos de nuestra visión y a pintar cuadros cuya realidad era independiente de nuestras impresiones visuales"⁴.

La visión, por tanto, es considerada ahora un medio insuficiente para entender la realidad y la representación un obstáculo que actúa en contra de las posibilidades de conocer. Los datos aportados por los sentidos no garantizan una visión penetrante. "Edipo -recuerda Axelos- no veía mientras tenía sus ojos. Se le escapaba el destino". Tiresias, en cambio, "por ser ciego veía lejos"⁵. Por ello el artista moderno se desliga de las servidumbres de la imitación de la naturaleza. Confía en desentrañar así aspectos de la realidad que de otra forma quedarían ocultos. La apariencia, como decía Platón, es engañosa y resulta imprescindible traspasar ese umbral que impide "ver de verdad".

² M. Foucault (1984): *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, p. 8.

³ G. Apollinaire (1979): *Los pintores cubistas*, en AA.VV.: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, p. 56.

⁴ D. Cooper (1984): *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, p. 15.

⁵ Véase K. Axelos (1973): *El arte en cuestión*, en AA.VV.: *El arte en la sociedad industrial*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, p. 10.

1.2. El "punto de vista del cuadro".

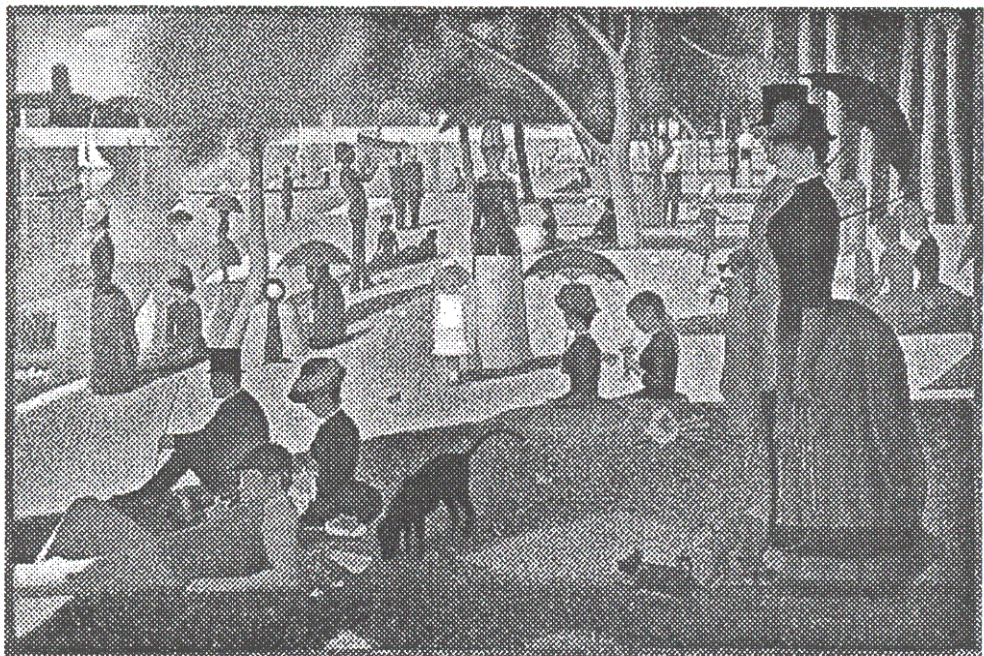
La necesidad de superar el concepto de representación establecido en el Renacimiento favorece la aparición de un discurso, en el campo del arte, de marcado carácter analítico. Sucesivas experiencias destinadas a destruir un modelo de acción basado en la primacía de lo visual centran su actividad en la reflexión sobre los propios medios expresivos utilizados por el artista haciendo del propio lenguaje empleado el objeto de su práctica.

La creación de un nuevo código plástico hará necesaria la realización de una exhaustiva investigación en el terreno morfológico siendo la pintura en un principio la encargada de realizar esa tarea. El medio mas ilusionista legado por la tradición constituirá el ámbito mas idóneo para desarrollar esa investigación, centrada en descomponer los elementos constitutivos del medio para una reconstrucción con otros fines. El trabajo realizado por los impresionistas, considerado por la historiografía moderna como el principal agente que desencadena el proceso de disolución del espacio plástico renacentista⁶, basa gran parte de su actividad en una premisa teórica, en sintonía con ciertos avances científicos, sobre las unidades elementales que lo componen, llevada hasta sus últimas consecuencias por Seurat, que convierte la superficie del cuadro en un marco de relaciones internas, definido de antemano por un sistema cuyos componentes básicos son las minúsculas zonas de color en sus diferentes gradaciones tonales. La pintura, sometida por Seurat a un proceso de abstracción sistemática, hace que la imagen figurativa y el papel de la ejecución pierdan relevancia en favor de la propuesta teórica que sostiene su actuación.

El ilusionismo impresionista se deriva de un método que favorece, implícitamente, la desaparición del fenómeno representativo, al privilegiar los recursos empleados en la construcción de la imagen figurativa. Partiendo de él Cézanne hará posible la realización de una obra que constituye una exhaustiva investigación sobre las relaciones entre pintura y representación. Cézanne somete la pintura a un riguroso análisis, desentrañando, en una aventura paciente y apasionada, las razones del conflicto entre la tridimensionalidad del espacio real y la bidimensionalidad del espacio plástico. "Lo que busco -dice a su amigo Gasquet en una conversación recogida por este último- es una enseñanza para todos... la comprensión de la naturaleza desde el punto de vista del cuadro"⁷. Sin renunciar a la representación afirma, no obstante, la autonomía estructural del lenguaje plástico. Entiende

⁶ Ese punto de vista es sintetizado brevemente por Pierre Francastel que dice: "Los impresionistas [...] no creían que la forma de las cosas fuese dada por la Naturaleza, y menos aún por las fórmulas idealizadas de los museos, ni creyeron que el planteamiento tradicional de la perspectiva ofreciera un equivalente a la realidad positivo; ni creyeron que la luz del mundo era de la ventana de un taller cayendo desde arriba a 45 grados, y que bastaba con encender una lámpara o descender una cortina para agotar los espejismos del universo, ni creyeron que alguna divinidad complaciente había dotado definitivamente a los hombres de los polvos de colores necesarios a la satisfacción de todas sus necesidades de expresión plástica, ni que hubiese solo cierto número de formulas para mezclarlos, ni que las relaciones entre la forma y los colores estuviesen definitivamente fijadas para la eternidad". En Pierre Francastel (1990): *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Debate, p. 139.

⁷ Recogido en M. Doran (ed.), (1980): *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 167.



1. **Paul Cezanne:** Montaña de Sainte Victoire, 1880-84.

2. **Georges Seurat:** Una tarde de domingo en la isla de La grande Jatte, 1886.

que la realidad percibida con los sentidos esconde una enorme complejidad y centra su búsqueda en las constantes perceptivas que le permitan hacer una reelaboración en el ámbito del arte.

El estudio de la naturaleza, por tanto, se hace posible en el cuadro, que adopta su propio punto de vista en relación con las exigencias que determinan su especificidad material. La superficie de la tela y sus límites condicionan el proceso y los modos del análisis, en una búsqueda estructural que parte de la conciencia para realizarse en una operación pictórica cuya pretensión no es reproducir la sensación sino producirla. Como dice Argan, "no se puede pensar en la realidad sino captada por una conciencia, no se puede pensar en la conciencia sino colmada por la realidad; y no se puede concebir una estructura, un orden constitutivo de la realidad y de sus evoluciones, que no sea la estructura o el orden de la conciencia en constitución y formación"⁸. Cézanne actúa de acuerdo con este razonamiento, es consciente del problema y lo aborda situándose en su mismo centro. Ambos planos, el de la realidad y el del lenguaje, mantienen su autonomía a pesar del conflicto que genera la relación. La síntesis se produce en el terreno de la conciencia, a través de la práctica pictórica que la hace posible. "El modo -sigue diciendo Argan- de fundir e identificar experiencia (la sensación) y pensamiento es la pintura: el único que no solo permite seguir la transformación, sino que, concretamente, transforma la fugaz y casi inatrapable impresión de los sentidos en pensamiento concreto, vivido, capaz de realizar la conciencia en su totalidad"⁹.

1.3. Una poderosa realidad.

La acción de Cézanne contiene un razonamiento de gran significación en la configuración del pensamiento artístico moderno. Considerada determinante para el desarrollo del arte posterior, se constituye en modelo para un amplio grupo de actitudes que hacen de la práctica del arte un medio de conocimiento diferenciado, capaz de regularse a sí mismo. La consecuencia directa de su investigación trae consigo la polarización definitiva hacia el terreno del lenguaje en detrimento de la naturaleza que el había mantenido en un cierto equilibrio. La tensión entre pintura y representación desaparece en parte con el cubismo, que hace de la superficie pictórica el principal problema de su investigación. El puente entre ambos mundos, que Cézanne había intentado mantener y que hace de su obra una experiencia grandiosa, intensa e irrepetible, es roto definitivamente por la experimentación cubista, que plantea la primera alternativa radical, en términos constructivos, a la disolución del espacio plástico renacentista. El cubismo se dedica a la construcción de un lenguaje original, basado únicamente en las relaciones internas de orden estructural. La conciencia, que se estructuraba y realizaba con Cézanne en la práctica pictórica, tenía, no obstante, su impulso en el estímulo exterior, algo que ahora se desplaza en su totalidad al interior del sujeto. El objeto ahora se convierte solo en pretexto de una acción que conlleva, o determina, su propia dinámica constructiva.

⁸ G. C. Argan (1970): *El arte moderno*, Tomo I, Valencia, Fernando Torres Editor, p. 136.

⁹ *Ibíd.*, p. 138.

El cuadro cubista pretende constituirse en una realidad autónoma plena, ser arte formado enteramente por el artista y dotado, según palabras de Apollinaire, de "una poderosa realidad". Braque dice al respecto: "la meta no es estar preocupado con la *reconstitución* de un hecho anecdótico, sino con la *constitución* de un hecho pictórico"¹⁰. Para él la idea de "representar la belleza natural" carece de sentido, incluso lo considera irrealizable, razonando que el artista se encuentra en posesión de otros medios muy diferentes a los que conforman lo real, por lo que no se puede hacer otra cosa que crear "un nuevo genero de belleza, la belleza que se le parece en términos de volumen, de línea, de masa, de peso..."¹¹, es decir, aquella que se hace posible en el único ámbito definido por el propio medio.

El trabajo destinado a desmontar la relación de dependencia de la pintura con la naturaleza, es realizado por los cubistas mediante un proceso de desconstrucción del código icónico heredado, que implica, a su vez, la construcción de otro código basado en la morfología constitutiva del medio. Los principios cezannianos sobre las modalidades de la forma fundamentales que operan en la naturaleza, la esfera, el cono y el cilindro, son recogidos por los cubistas, junto a la invariante mínima del puntillismo derivada del impresionismo, como elementos básicos del nuevo lenguaje.

Seleccionando solo uno de los términos del problema planteado por Cézanne, que es considerado ahora como irresoluble, realizan una operación típicamente analítica centrada, fundamentalmente, en la creación y estructuración del código e introducen una dinámica reduccionista orientada a la eliminación de cualquier elemento que, proveniente del exterior, pudiera enturbiar la consecución de una completa independencia del hecho artístico. Determinadas líneas de acción perseguirán, pues, la presencia absoluta, intentando eliminar no solo los componentes representativos de procedencia sensorial sino, también, cualquier otro contenido de significado expresivo o metafórico.

1.4. El arte por sí mismo.

La actitud analítica originada en la experiencia cezanniana, que los cubistas adoptan hasta sus últimas consecuencias, hará posible la realización de un proyecto, en parte, coherente y secuenciado en sus metas y en sus logros, consistente en una completa disección de la pintura y, con mayor amplitud, del sistema total del arte, proponiendo, en las sucesivas aportaciones, una mayor independencia del objeto artístico. Los intentos para sistematizar las artes visuales, como el realizado por Kandinsky, que aborda el estudio del significado de la forma plástica y sus posibilidades comunicativas, o el análisis realizado por Moholy Nagy sobre las relaciones dinámicas entre los componentes físicos, materia, espacio y luz, hablan elocuentemente de ese proyecto, basado en la formalización de un código que pretende no deber nada al mundo exterior.

¹⁰ G. Braque (1979): *Reflexiones sobre la pintura*, en AA.VV.: *Escritos de arte ...*, op. cit., p. 76.

¹¹ Citado por F. Menna (1975) en *La opción analítica del arte moderno*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 31.

En ese marco proyectual cabe situar la obra de Piet Mondrian. Partiendo de las conquistas del cubismo, realiza una crítica de este por "no llegar -dice- hasta las últimas consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos" y propone un "arte plástico puro" desligado de cualquier contingencia exterior, no condicionado "por la concepción y los sentimientos subjetivos"¹². Para Mondrian, la racionalidad que introduce el discurso cubista no es asumida por este en su totalidad ya que, del análisis, no pasa a la síntesis que su lógica introduce. Actuando en consecuencia lleva hasta el límite la depuración del lenguaje formal de la pintura realizado por su analítica y supera así los residuos ilusionistas, derivados de la descomposición planimétrica a que eran sometidos los objetos, así como las implicaciones de carácter expresivo contenidas en sus modos de ejecución, planteando además una formalización extrapolable a un ámbito más amplio que el específicamente pictórico.

Mondrian plantea un modelo basado en principios objetivos, no dependientes de lo contingente, en nociones comunes elementales cuya verdad no pueda ser discutida. Puesto que los datos externos de la realidad son siempre variables, sujetos como están a sus propios procesos y a nuestra percepción sobre ellos, lo que la experiencia del artista debe revelar no es su apariencia sino la estructura constante de la conciencia. Propone, en consecuencia, ir hacia una "verdadera visión de la realidad" oponiendo a un realismo basado en la similitud con lo visible otro basado en la objetividad de lo inmutable "...pues el arte -según dice- siempre es intuitivamente una afirmación de la belleza, que es de realidad intrínseca y no la simple representación de hombres y cosas"¹³. El razonamiento le induce a crear un sistema perfectamente estructurado, constituido por un reducido número de elementos combinables a partir de determinadas reglas fijas. La línea recta y los colores primarios, de manera exclusiva, se rigen en su obra por pautas de organización sujetas a los principios de la verticalidad y la horizontalidad (fig. 4). "Para crear Plásticamente la pura realidad, -dice- es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural, al color primario"¹⁴.

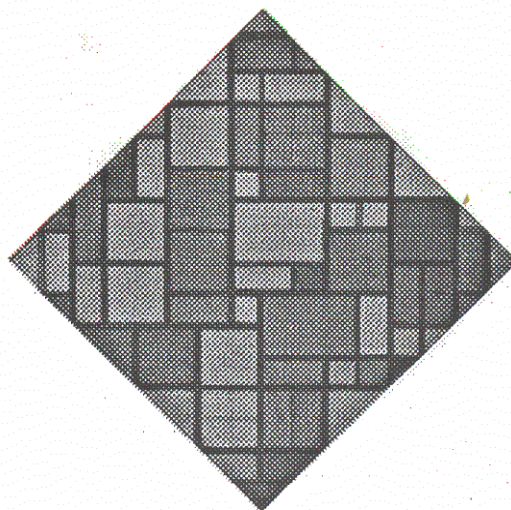
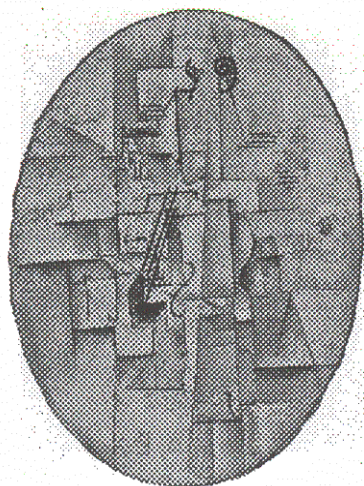
El nuevo lenguaje neoplasticista formulado por Mondrian parece enterrar definitivamente el sistema de la representación, ya que las únicas relaciones que aparecen en las obras son internas, de orden sintáctico, y los elementos apelan única y exclusivamente a su propia realidad física. Sin embargo, el paradigma que lo sustenta mantiene un vínculo con la naturaleza, aunque esta pertenezca al ámbito inmaterial de la conciencia, de forma que las estructuras reticulares de inspiración matemática pueden contemplarse también como representaciones de la idea que subyace en ellas, la "pura realidad" de la que Mondrian habla en sus escritos.

El argumento resulta útil cuando tratamos de interpretar la experiencia suprematista, que habiendo alcanzado un grado parecido de abstracción e independencia objetual consigue, además, reducir la carga física de la pintura que en el caso de Mondrian actuaba como

¹² P. Mondrian (1961): *Hacia la verdadera visión de la realidad*, en *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, Editorial Victor Leru, p. 28.

¹³ P. Mondrian: *Un nuevo realismo*, en *Ibíd.*, p. 43.

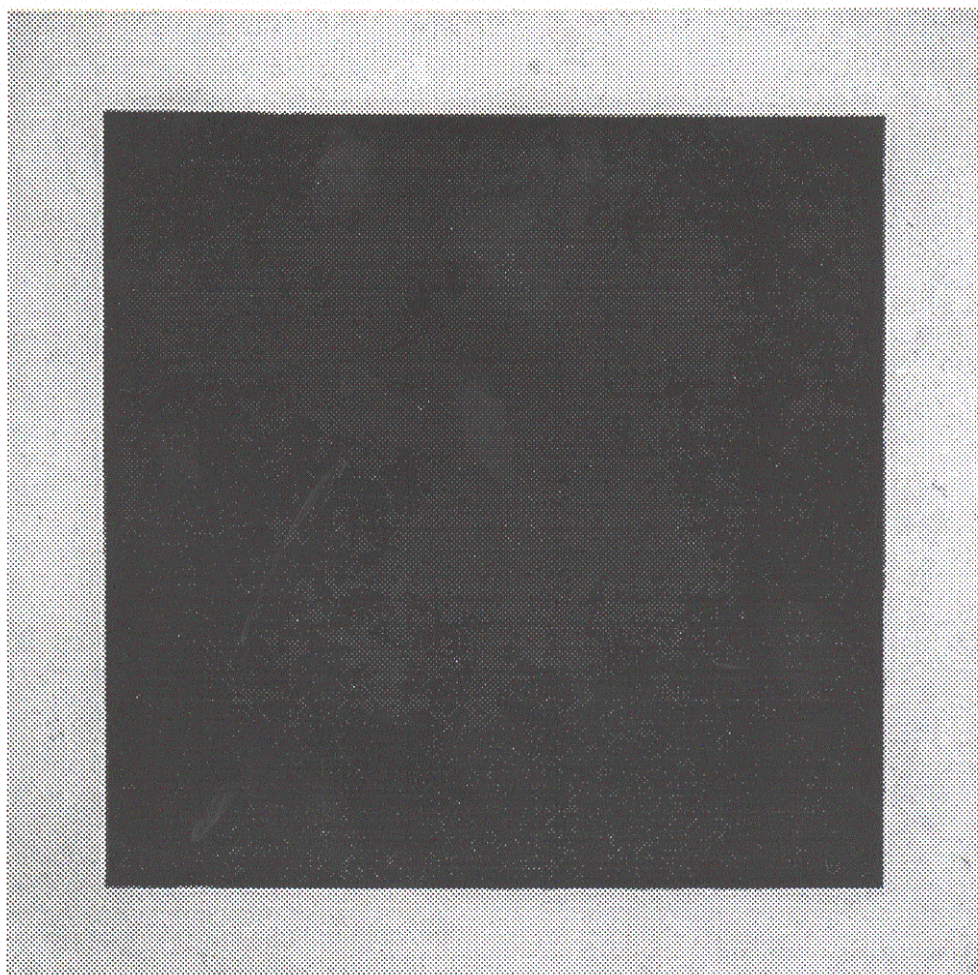
¹⁴ P. Mondrian: *Hacia la verdadera...*, en *Ibíd.*, p. 28.



3. Pablo Picasso: El violín, 1912.

4. Piet Mondrian: Composición en forma de diamante, 1919.

5. Kasimir Malevith: Cuadrado negro, 1913.



memoria de la "verdad" ideal neoplasticista. Malevitch mantiene una forma reconocible en sus pinturas mas radicales, pero la ausencia de otros elementos relacionantes induce a considerar esta como un simple estímulo para una reflexión que parece colocarse al margen de lo que la provoca. Sus obras suprematistas se sitúan en el límite de la desmaterialización. "El infinito suprematista blanco -dice- permite a los rayos de la vista avanzar sin encontrar límite"¹⁵. Sin apenas forma, sin color alguno, el significado de *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* se desplaza, en la práctica, al territorio exclusivo de lo mental, al verse frustrada para el espectador toda expectativa de satisfacción sensorial. Igualmente, la opacidad de una estructura visual mínima como la de *Cuadrado negro* (fig. 5), parece eludir, incluso, la responsabilidad de representarse a sí misma, de manera que su existencia acaba actuando como un "estímulo conceptual", capaz de suscitar en él que la percibe el "interrogante fundamental" sobre la naturaleza misma del arte¹⁶.

Malevitch ni siquiera persigue la expresión de una verdad pura y trascendente referida a la conciencia, que se halla situada, por tanto, fuera del ámbito del arte. Piensa, por el contrario, que "el arte puede existir en y por sí mismo" y no admite su "degradación mediante la expresión de 'verdades' que le son extrañas". Considera que "el arte nuevo se encuentra en la vía de su propia verdad" colocando "en primer plano el principio por el cual el arte solo puede admitirse a sí mismo como contenido". De esta forma, sigue diciendo, "...no hallamos en él la idea de algo, sino la idea del arte mismo"¹⁷.

Para Malevitch, el suprematismo encarna la posibilidad de una acción pura, constituida según un principio regulador basado en la "economía" de la forma, que aparece así desprovista de toda connotación exterior a sí misma. "La forma suprematista -dice- no es otra cosa que los signos de la fuerza reconocida de la acción, de la perfección utilitaria del mundo concreto que llega"¹⁸. Y considera que las formas creadas por el son "libres e individuales", que cada una de ellas constituye "un mundo", independiente y autónomo.

Por ello, la obra, encerrada en sí misma, desprovista de cualquier elemento que pueda desencadenar, a cualquier nivel, un proceso asociativo, se presenta sólo como un tenue signo de su independencia. Su levedad física provoca un desplazamiento que conduce directamente a la conciencia del espectador, sin apenas intermediación. De esta forma, mediante la destrucción de cualquier propósito que no sea la propia existencia del objeto artístico, Malevitch ataca de raíz la función ideológica de la representación, en cualquiera de los niveles en que se la sitúa, tanto si la entendemos como sustituto de la cosa, de la imaginación o de las ideas.

¹⁵ K. Malevitch (1975): *El suprematismo, 35 dibujos*, en *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón Editor, p. 101.

¹⁶ Véase F. Menna (1975): *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 55.

¹⁷ Según citas recogidas en *Ibíd.*, p. 54.

¹⁸ K. Malevitch: *El suprematismo...*, en *op. cit.*, p. 99.

1.5. Nuevos pensamientos para los objetos.

Pero el sistema de la representación basado en el principio de la mimesis sufre también otros ataques desde otros frentes. La línea de acción basada en la depuración y formalización de los elementos constitutivos del medio, en un proceso que va del estudio de la naturaleza a su disolución en un lenguaje puro desvinculado de la realidad, tiene su contrapunto en una línea de investigación dedicada a desentrañar las relaciones entre realidad y representación, observando el lenguaje a través de las imágenes que lo constituyen, para desvelar su verdadera naturaleza de construcción imaginaria.

Esta última operación, la que Menna denomina como del *icono*¹⁹, va orientada, en principio, no tanto a la creación de un lenguaje que haga posible la realidad de un nuevo arte como a desmontar el modelo por el cual el sistema de la representación se había hecho posible. En este caso, las imágenes parecen conservar su capacidad evocadora, pero el uso que se hace de ellas permite comprender su irrenunciable falsedad, la consustancial incapacidad que tienen para actuar como sustituto de las cosas. Revelan, en consecuencia, su carácter lingüístico, su condición de signos de un sistema cuya propiedad fundamental es su naturaleza convencional. Cuando Magritte pinta en una superficie bidimensional una pipa (fig. 6) y asegura mediante un texto que lo que vemos no es una pipa, hace una afirmación sorprendente pero incuestionable. Y reparamos en ello gracias a una técnica ilusionista, que evoca ciertos aspectos del objeto referido haciendo ver, a su vez, que las propiedades reales de este se hallan ausentes, que lo que vemos es solo una ilusión sugerida por una realidad de distinta naturaleza.

Poniendo de manifiesto la relación existente entre la cosa y su imagen, observando la irreducible distinción entre lo verdadero (la pipa) y lo falso (la pintura de la pipa) Magritte pone en cuestión, precisamente, el mismo concepto ilusionista del cual ha partido; analiza y critica el principio de la mimesis que parece haberle servido para elaborar la imagen. Mediante el uso de la paradoja, jugando con expectativas que se verán frustradas a causa de la reflexión que las imágenes generan sobre sí mismas, revela el convencionalismo y la arbitrariedad de los signos y socava el fundamento conceptual e ideológico de la representación.

Pero el punto de vista más original y corrosivo de todo el debate planteado por la desconstrucción cubista, sobre el problema de la representación, lo aporta Duchamp cuando recoge un objeto del entorno y lo instala, sin transformación alguna, en el contexto de lo artístico. Introduce así un objeto utilitario anónimo en un ámbito de interpretación distinto del original que le daba sentido. En ese ámbito, el objeto aparece desprovisto de sus propiedades funcionales y adquiere otro significado que depende de la nueva función, operándose así una abstracción que lo convierte en signo de sí mismo. Presentando, pues, un objeto, para designar ese mismo objeto, Duchamp sustituye la imagen de la cosa por la cosa misma; hace que significante y significado coincidan y consigue que el objeto empleado se desmaterialice como lenguaje, para indicar, de manera inequívoca, la naturaleza arbitraria de toda

¹⁹ En su estudio ya citado sobre la configuración y persistencia de un discurso en el arte moderno de carácter analítico, centrado en el análisis las relaciones entre lenguaje y realidad, Filiberto Menna distingue dos líneas de acción: la *anicónica*, que investiga las unidades de base del lenguaje del arte y crea obras arreferenciales, y la *icónica*, que analiza el sistema de la representación estudiando sus mecanismos de funcionamiento.

representación.

Con el *ready-made* aparece la idea de que cualquier cosa puede ser arte, que ello no depende del medio empleado, ni de las cualidades formales de las obras, sino del acto, dotado de voluntad, que así lo decide. De forma que el objeto elegido, sustraído a la realidad, puede adquirir un nuevo estatuto de carácter artístico, asumir un papel que depende, básicamente, del ámbito funcional en el que se inscribe. Así lo explica el propio Duchamp, haciéndonos ver el significado de su gesto, cuando habla de la *Fuente* (fig. 7) que ha firmado con el nombre de R. Mutt: "Lo importante no es si Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos. El la eligió. Tomo un objeto ordinario de la vida cotidiana y lo situó de tal forma que perdió su significado utilitario bajo un nuevo título y un nuevo punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto"²⁰.

El orden, por tanto, se revela arbitrario; la relación entre el objeto y el signo no depende de la semejanza o analogía entre ellos, ni de la identidad entre ambos, depende de la idea que proyecto sobre el al nombrarlo, es decir, mediante la convención que se establece en ese marco que define el sistema que lo recibe. A través de una operación de descontextualización, el objeto modifica su significado en función de las relaciones que establece en el nuevo ámbito conceptual en el que se inserta, de naturaleza específicamente lingüística.

El punto de vista adoptado con el *ready-made* había sido introducido por el cubismo con el *collage*, al introducir Picasso un trozo de "realidad bruta" en el plano del cuadro, pero el procedimiento de Duchamp, aún siendo de la misma naturaleza, implica un salto cualitativo mayor, plenamente radical en su formulación. La incorporación del objeto al soporte del cuadro cubista subraya y refuerza hasta el límite la literalidad del plano, ya que el fragmento extraído del entorno destruye el ilusionismo que hasta cierto punto toda superficie ocupada de formas produce, pero en el caso del *ready-made* la literalidad es absoluta, por cuanto que el objeto se manifiesta sin cumplir ninguna otra función que no sea la de representarse a sí mismo.

De todas formas, el *ready-made* contiene una paradoja extremadamente sutil, porque al mismo tiempo que afirma de forma descarnada y desnuda su materialidad el objeto, que deviene signo de sí mismo, actúa en cierto sentido como representación. Aún afirmando su independencia y autonomía de cualquier relación con el exterior que se le quiera asignar, el principio de semejanza se establece entre la cosa y su denominación. En este sentido Menna plantea el interrogante de si el gesto de Duchamp no "...se presenta como un intento de aferrar la realidad casi en el mismo momento en que esta a punto de huir definitivamente de las garras del lenguaje. Presentar el objeto en lugar de representarlo también puede significar denominar el propio objeto, o mejor, llegar a una especie de 'denominación primaria' anterior al lenguaje..."²¹. La representación, según este criterio, se mantendría de la manera mas rudimentaria posible, mediante un referencialismo arcaico, próximo al terreno de la magia,

²⁰ Después de comprobar que su urinario, firmado con un seudónimo, no aparece en la exposición de 1917 que la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York realiza con su colaboración, publica, en una pequeña revista editada por el, ese conocido artículo en el que explica y define el significado de los *ready-mades*. Véase C. Tomkins (1982): *El mundo de Marcel Duchamp*, Barcelona, Time-Life Books, p. 39.

²¹ F. Menna, op. cit., p. 39.

en donde los ámbitos de la realidad y su sustituto simbólico se confunden, como si habláramos de las cosas con las cosas mismas y estas pudieran aparecer no viciadas por las convenciones del lenguaje. Visto así, el *ready-made* aparece como un intento de síntesis entre la percepción de la realidad y los símbolos, justo lo contrario de la consciente arbitrariedad que atribuimos al lenguaje.

El *ready-made*, pues, parece contener significados contradictorios que provocan una cierta perplejidad interpretativa. La ambigüedad forma parte de su sentido y está en la base de su atracción. Sin embargo, el análisis que genera en torno suyo contribuye a reafirmar la imposibilidad del arte como representación por la vía de una utilización perversa de sus fundamentos, aquellos que confiaban a la relación de semejanza entre los objetos y las imágenes la tarea de comprender la realidad. "En la configuración clásica, -dice Gloria Maure- la idea de representación es instrumento de conocimiento, mientras que la modernidad abomina de ella y se ve avocada a la literalidad y a la tautología. En Duchamp, en cambio, la operación de representación es conocimiento mismo, configura en el vacío haciendo físicas las ideas; ello permite ser moderno y, por lo tanto, siempre distinto y subjetivo, mientras que no se siente obligado a considerar como fines lo que siempre serán medios plásticos, ni tampoco a escandalizarse de lo aparente, pues así es el único universo que considera"²².

Al reducir la acción creadora al simple acto de señalar con el dedo, Duchamp desplaza el núcleo del problema del ámbito de lo sensible al terreno específico de lo mental. Propone una nueva definición del concepto de arte y subvierte todo el sistema de valores en que se asienta su práctica, desmontando, en el doble nivel de su argumento y configuración, el sistema sobre el cual se asienta el principio ideológico de la representación. Lo que importa para Duchamp es el pensamiento, que operando a través del lenguaje se hace conciencia. La obra de arte ni traduce ni explica una realidad exterior al sujeto, la construye en el acto de su constitución y los objetos artísticos son solo un mero testimonio de esa conciencia en acción.

1.6. ¿Pinturas o banderas?.

Malevitch y Duchamp obtienen resultados equiparables y, en cierto modo, coincidentes. Sus respectivas actuaciones provocan un desplazamiento similar en los intereses y expectativas del espectador, que pasa a desentenderse de los aspectos sensoriales de las obras para centrarse en los problemas relativos a su naturaleza y valoración. Los *ready-mades* de Duchamp y las pinturas con estructuras mínimas de Malevitch se hayan sometidas, aunque por vías diferentes, a parecidos procesos de abstracción. Si en el primer caso la operación se haya referida, según Menna, al acto mismo de "denominar la *cosa* que esta delante de nuestros ojos", en el segundo el proceso reduccionista parece destinado al conocimiento de "las razones en las que se funda la *cosa* para su propio estatuto de arte"²³.

²² G. Maure (1984): *Marcel Duchamp visitado de nuevo*, en AA.VV.: *Duchamp*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, p. 18.

²³ F. Menna, op. cit., p. 144.

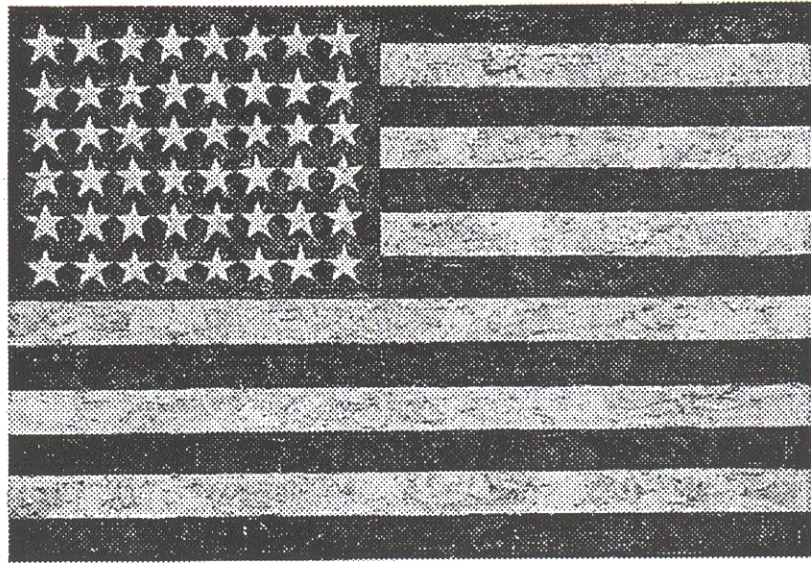
Los respectivos análisis que generan destruyen toda posibilidad de recuperar la representación como principio regulador o medio de conocimiento, uno dejando patente, de manera incuestionable, las dificultades inherentes a todo empleo puramente referencialista de los signos, y el otro, consiguiendo un lenguaje completamente libre de connotaciones referenciales o expresivas. Constituyen, por ello, los ejes de actuación en torno a los cuales se articula todo el proceso de autorreflexión producido en el interior de la práctica artística moderna posterior a la segunda guerra mundial, que seguirá girando, no obstante y en gran medida, en torno a los problemas creados por el sistema tradicional basado en el principio de la mimesis, de cuyos efectos residuales parecen no poder desprenderse algunas corrientes. Este es, al menos, el argumento manejado por las diversas tendencias de contenido analítico que aparecen en los años 60, como reacción a la actitud expresiva del *informalismo* dominante en el período anterior.

La idea expresada por Malevitch de que "el arte puede existir en y por sí mismo" unida a la valoración de los materiales, considerándolos como tales, que introduce el constructivismo, prefiguran la actitud minimalista de realizar una producción rigurosamente abstracta, dotada de absoluta claridad y transparencia. Así mismo, los criterios manejados por Mondrian sobre la concepción previa de las obras, sujetas a un proyecto racional, y las consideraciones que hace Duchamp, a través de los objetos encontrados de procedencia industrial, sobre el trabajo manual del artista, parecen determinar los modos de actuación de esa tendencia. Estos modos, próximos al diseño, hacen de las obras el resultado material de un proceso intelectual determinado por criterios sistemáticos, orientado a descargar a estas de toda significación expresiva o metafórica que pudiera surgir derivada del empleo de los materiales o de la intervención directa del artista.

Por otro lado, en el interior de la amplia operación de recuperación de la imagen, realizada por *neodadas*, *pop* y otros movimientos afines, se produce un número significativo de acciones que participan del análisis crítico de la representación, en sintonía con las ideas relativas a la naturaleza del lenguaje manejadas por Magritte en el terreno de la imagen y por Duchamp en torno al objeto, recurriendo también, en un cierto número de casos, a un distanciamiento frío y despersonalizado, de contenido similar al mencionado para el arte minimalista.

En este contexto, dos propuestas relacionadas con el problema de la representación situadas respectivamente en cada uno de los polos de acción indicados, marcan de manera decisiva el curso del arte en esta segunda mitad del siglo. Nos referimos a las *banderas y dianas* de Jasper Johns, de finales de los 50, y a las *pinturas negras* de Frank Stella, de principios de los 60 (figs. 8 y 9). Ambas se producen en el ámbito específico de la pintura como una contribución más en la dirección de dotar a la obra pictórica de plena autonomía y transparencia autorreferencial. Parten, sin embargo, de conceptos inicialmente contrapuestos, el primero con imágenes de un alto significado icónico mientras el segundo lo hace a través de formas absolutamente abstractas. Observarlas conjuntamente resulta sumamente interesante a causa del parecido formal que podemos encontrar en ellas. De hecho, la experiencia de Johns, transformando la insignia americana en una abstracción, sirvió a Stella para realizar unas pinturas basadas en la total ocupación de la tela con franjas atonales regularmente ordenadas, que alcanzaron un grado de literalidad desconocido hasta ese momento.

Para Stella, el problema residía en cómo hacer para que lo subjetivo desapareciera totalmente



8. Jasper Johns: Bandera,
1954-55.

9. Frank Stella: Tuxedo
Park Junction, 1960.



de sus pinturas, y conseguir una absoluta objetividad que las transformara en objetos desprovistos de cualquier contenido que no fuera su propia presencia física. Se trataba, en primer lugar, de no dejar ningún resquicio al ilusionismo de tipo espacial, que siempre acababa apareciendo por alguna razón en la pintura, pero también de eliminar todo posible componente que pudiera sugerir algo, del tipo que fuera, que no estuviera en la obra. Aun en las obras mas acentuadamente no ilusionistas, como las de Ad Reinhardt, Barnett Neuman o Ellsworth Kelly, o en las pinturas monocromas de Fontana o Klein, Stella seguía viendo un aliento trascendente, de corte idealista, contrario a la necesaria racionalidad que debía presidir el trabajo artístico, imprescindible para dejar clara la independencia del arte respecto de la naturaleza, conexión que se hallaba presente en mayor o menor medida en el arte no figurativo mediante la pervivencia de los valores espirituales vinculados al individuo. "Siempre entablo discusiones con gente que quiere preservar los viejos valores de la pintura - dice Stella- los valores humanistas que siempre encuentran en los lienzos. Si les pides que concreten, siempre acaban afirmando que hay algo ahí aparte de la pintura sobre el lienzo. Mi pintura esta basada en el hecho de que solo lo que puede verse ahí está ahí. Eso realmente es un objeto, y cualquiera que se vea suficientemente involucrado en ello, finalmente tiene que afrontar la objetividad de lo que esta haciendo. Esta haciendo una cosa"²⁴.

Para que las obras no reflejaran nada del mundo físico ni del psíquico, de manera que pudieran ser leídas tan solo como estructuras lógicas autosuficientes, Stella recurrió al principio organizador de la simetría, como forma de evitar el espacialismo implícito en toda "pintura relacionante", basada en el equilibrio y contraste de sus distintos componentes, y a los métodos y materiales del pintor de brocha gorda para eludir las connotaciones subjetivistas asociadas al proceso de ejecución. Stella se limitó a aplicar metódicamente la pintura sobre la tela en franjas paralelas, regularmente distribuidas por la totalidad de la superficie, siguiendo un plan prefijado de antemano, en consonancia con el formato del cuadro. La forma resultante, redundante y monótona, configurada como una totalidad indisoluble del soporte, negaba al espectador el acceso a una dimensión interna o virtual del objeto y producía un vacío simbólico notable que la hacía derivar hacia su consideración como una cosa en sí misma.

Las pinturas negras, como dice Cameron, permitieron constatar que "la abstracción llevada hasta sus ultimas consecuencias siempre regresa a la realidad concreta del mundo físico, del mismo modo que la mas modesta de las formas y sustancias revela inevitablemente una realidad mas elevada cuando es vista como arte"²⁵. Ahora bien, la similitud de estas obras con sus antecesoras de contenido icónico, las *dianas* y *banderas* de Johns, permiten también observar las dificultades que conlleva el intento de establecer una ámbito de significación absolutamente arreferencial, aun cuando las obras se hallen sometidas a un fuerte proceso de abstracción y objetualización. El espectador, ejercitando su propia independencia, puede acabar estableciendo alguna asociación, derivada de la configuración de la obra, aunque no este presente en las intenciones de su autor. La misma independencia que el autor otorga al objeto pensado o construido por él puede llevar al espectador a interpretarlo en una dirección no deseada, dependiente de su propia dinámica mental.

²⁴ Citado por W. Rubin (1970): *Frank Stella*, New York, Museum of Modern Art, p. 13.

²⁵ D. Cameron (1987): *El arte y su doble*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, p. 19.

Suprimido todo ilusionismo determinista, que dirija el carácter y el modo de la asociación, la obra puede vivir su propia vida en el ámbito específico del pensamiento de la persona que la contempla. Otros artistas que partieron de los preceptos establecidos por Stella realizaron una revisión de los mismos, considerando que para ver exclusivamente lo que hay en una obra se requiere un esfuerzo equivalente al que se necesita para ver lo que no hay. La propia trayectoria posterior de Stella parece confirmar esta idea si consideramos como fue paulatinamente introduciendo ciertos componentes ilusionistas en sus obras, basadas en un complicado juego de relaciones entre formas tridimensionales y grafismos de diverso orden, que manifiestan la complejidad inherente a todo proceso perceptivo de naturaleza visual, sin caer por ello en ningún recuperación figurativa ingenuamente referencialista.

Es en este sentido en el que la obra de Johns adopta un punto de vista privilegiado. Afronta el problema de la representación en la conciencia de que toda obra es, antes que nada, un objeto, pero no elude las posibles connotaciones que pueden surgir por el simple hecho de trabajar con imágenes. La novedad de las *banderas* de Johns residía en el hecho de seguir siendo abstractas a pesar de recoger la apariencia de objetos reconocibles. Espacialmente equivalentes, las imágenes se perdían en la materialidad de las pinturas, al hacer coincidir su realidad física con las imágenes-objeto de las que partían.

Johns, al utilizar como base para sus pinturas imágenes dotadas de significación simbólica, creadas previamente sin realizar ningún proceso de manipulación que afectara a su naturaleza, realizaba una operación sumamente lúcida, que venía a abundar en el análisis realizado por Duchamp sobre la naturaleza del arte como dependiente de factores lingüísticos y contextuales. El hecho de manejar una técnica tradicional, sin renunciar a las huellas signíicas y mátericas heredadas del expresionismo abstracto, no conseguía anular el significado literal de estas obras. Haciendo que este nivel se independizara del resto, por la vía del contraste, con una imagen banal superpuesta, mas bien conseguía lo contrario. El planteamiento, basado en una identidad casi completa entre el símbolo y la pintura, hace que esta pueda actuar, simultáneamente, en una triple dirección: como bandera, como representación de la bandera y como pintura independiente. En cierta ocasión Johns, cuando alguien le dijo: "Esto no es una bandera, sino una pintura", respondió parafraseando a Magritte: "No era ésa mi intención, no es una pintura, sino una bandera"²⁶. De manera que el juego de las paradojas sigue. En estas obras, el objeto, o la imagen, que aquí se confunden, se afirma a sí mismo dentro de la pintura, entendida como materia y como color, es decir, aparecen reclamando, simultáneamente, una doble interpretación de significado contrapuesto: por un lado afirmando su identidad icónica y por otro replegándose única y exclusivamente en su realidad física y material. Son, pues, obras que se hayan suspendidas en un ámbito tensional, dinámico, situado entre la realidad, extraartística, el contexto artístico y el espectador que determina la lectura.

La relación realidad representación es observada así desde un nuevo punto de vista, cuestionando las premisas básicas que fundamentan nuestros patrones aceptados sobre ella. Un objeto puede transformarse en obra de arte mediante un proceso de extrañamiento pero, también, una obra de arte puede asumir la apariencia formal de un objeto real sin perder por ello su especificidad lingüística. Parece difícil discernir entonces cuando un objeto es real o

²⁶ Citado por Peter Sager (1971): *Nuevas formas de realismo*, Barcelona, Alianza Editorial, p. 40.

cuando esta cumpliendo una función representativa. Por ello, considerar el objeto en su función real o representativa depende de la participación activa del espectador, que debe dilucidar sobre un hecho esquivo y ambiguo, dotado de significación en la medida en que puede ser reelaborado mentalmente considerando el contexto en el que se produce.

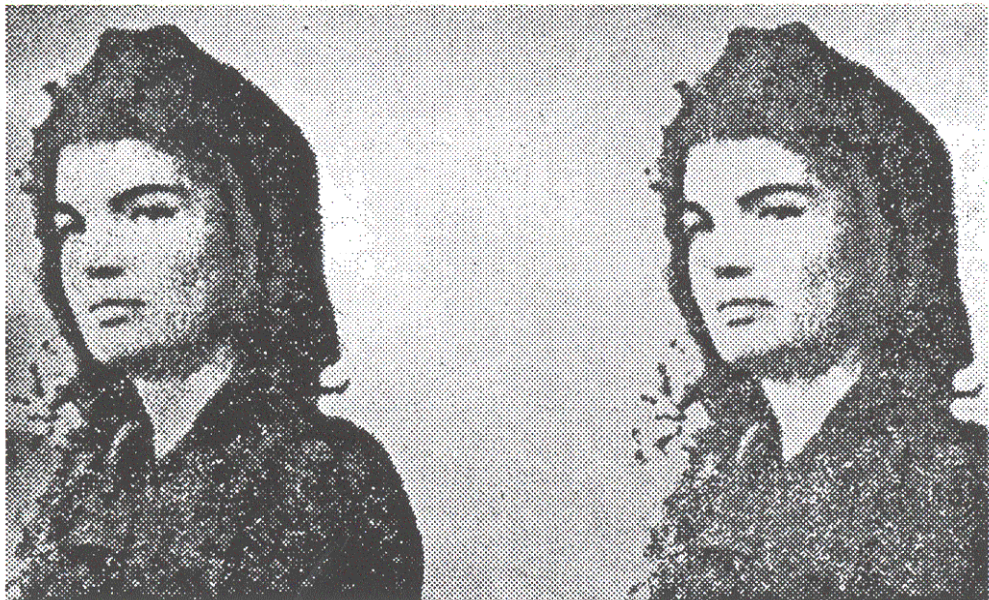
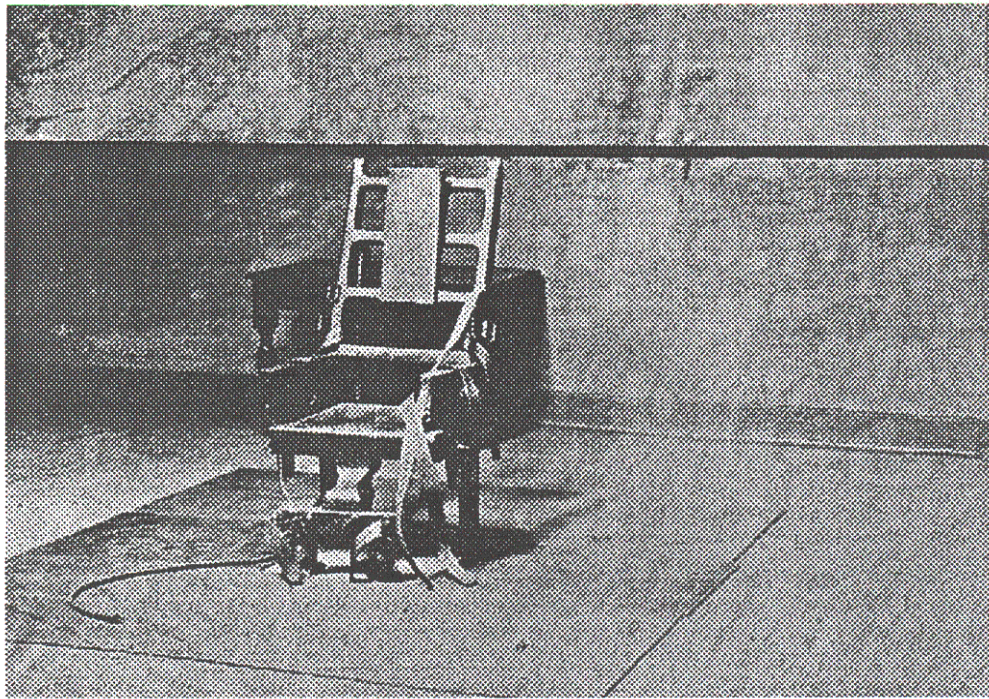
1.7. El medio es el mensaje.

La disolución de una imagen figurativa en su materialidad, a causa del origen de la misma y de su forma de presentación, aparecerá en un buen número de obras *Pop*. Tanto Warhol como Lichtenstein, al reproducir fielmente la técnica con que han sido producidas las imágenes tomadas de los mass-media, hacen que la diferencia entre la obra y su fuente iconográfica dependa única y exclusivamente de los factores contextuales. Aunque los soportes difieran, la propia independencia de las imágenes, que son susceptibles de ser materializadas en distintos medios sin perder por ello sus cualidades originales, contribuye a dejar patente su realidad física de forma similar a como podría hacerlo un *ready-made*. La ausencia de toda huella personal, al menos en apariencia, y una temática sobradamente conocida para el espectador, favorece una lectura de las obras centrada, fundamentalmente, en sus cualidades intrínsecas, aun cuando sea necesario reconocer otras posibilidades interpretativas. En cualquier caso, la representación sigue también aquí manifestándose evasivamente por la vía paradójica de la imitación literal de la realidad.

El distanciamiento *Pop* en un artista como Warhol sugiere una neutralidad plena en lo que respecta al contenido de las imágenes, aunque vista la obra en su conjunto estas puedan revelar alguna preocupación subjetiva, mas allá de la obviedad que manifiestan. Obras basadas en imágenes de intenso contenido dramático, cargadas de connotaciones sociales, como en el caso de *Lavender Disaster* (1964) o en *Jackeline* (1964) (figs. 10 y 11), aparecen sin ningún tipo de comentario que las sitúe en un plano diferente a cualquier objeto de consumo de los tratados igualmente por él con la misma técnica fría característica de los medios de reproducción mecánica. De lo que se trata, en definitiva, es de demostrar el carácter estereotipado de las imágenes, observando las condiciones en que se establece la relación entre el ente representado y la representación. En este caso "el medio es el mensaje"; en la obra de Warhol, como dice Tilman Osterwold, "los límites entre producción, producto y reproducción, entre imagen, copia y objeto representado, son difusos. En su arte parte del conocimiento de que los objetos y los hechos adquieren su importancia dependiendo de como se manifiestan, de como son presentados y transmitidos"²⁷. Para Warhol, el contenido de las obras sigue siendo el lenguaje, en este caso el determinado por la cultura de masas, con su estructura y obsolescencia características.

Ciertamente, la intención declarada de Warhol parece ser la misma que la de otros muchos artistas contemporáneos: la independencia del hecho plástico. "Pienso -dice al respecto- que la pintura es lo que siempre ha sido. Me llena de confusión que la gente espere que el arte pop haga un comentario o diga que sus practicantes simplemente aceptan su medio ambiente

²⁷ T. Osterwold (1992): *Pop Art*, Colonia, Benedikt Taschen, p. 167.



10. Andy Warhol: Two Jackies, 1966.

11. Andy Warhol: Electric Chair, 1967.

[...] Toda la pintura es un hecho y eso es suficiente; las pinturas están cargadas con su propia presencia [...] La situación, las ideas físicas, la presencia física son el comentario"²⁸. Diciéndolo de otra forma, Edward Lucie-Smith, refiriéndose al *arte pop* en general, abunda en esa idea: "la gran mayoría de estas pinturas son también esencialmente abstractas", ya que "salvo raras excepciones [...] el *pop art* rehuye lo particular. Y eso, en verdad, es lo que hace un pintor abstracto como Mondrian". Según el, "si decidimos aceptar la paradoja de su abstracción, es mucho mas fácil interpretar satisfactoriamente el *pop art*"²⁹. Es posible que la cosa no sea tan simple considerando la variedad de actitudes manifestadas por los artistas *pop* pero, en cualquier caso, un buen numero de obras de Warhol manifiestan, claramente, las paradojas derivadas del uso objetual de las imágenes, en la misma línea que lo hacían los *ready-mades* de Duchamp y las *banderas* de Johns, aun cuando el grado de complejidad analítica sea menor. Warhol parece que parte de una situación aceptada de hecho, "la pintura es lo que siempre ha sido", nunca un medio de representar la realidad sino un hecho cargado "con su sola presencia". La posible ambivalencia significativa no se produce tanto como resultado de una actitud crítica hacia el sistema de la representación que como una simple constatación de la propia especificidad de los lenguajes de naturaleza visual. Utilizando la repetición mecánica para la producción de imágenes y descargando a estas de sus implicaciones dramáticas y subjetivas Warhol, independiente de sus intenciones, deja patente la imposibilidad de captar algo de la realidad, o hablar de ella, sin el filtro del lenguaje.

1.8. "Nada de ilusiones, nada de alusiones".

El otro punto de vista adoptado por la práctica artística, en relación con el problema de la representación, tiene que ver con las ideas de Stella sobre la objetualidad de la obra de arte. Su pretensión de que el espectador solo vea en ellas "lo que esta ahí" conduce directamente al minimalismo, la apuesta mas extrema en ese viaje a la realidad concreta, que parecía desplazarse a medida que el arte se acercaba mas a ella. El propósito expresado por Donald Judd en su conocida frase, "nada de ilusiones, nada de alusiones", es compartido por un grupo de artistas, concentrados principalmente en la ciudad de Nueva York, que deciden incorporar materiales ya elaborados de procedencia industrial para construir lo que este mismo autor denomino como "objetos específicos", los cuales se confundían con la propia realidad circundante por su configuración y presencia, desprovista de toda huella personal diferenciadora. La mayor parte de los artistas que participan de esas mismas ideas acabaron trabajando en el campo tridimensional, haciendo de la escultura el principal campo de investigación tendente a la disolución total del sistema de la representación.

Estos artistas acusaban a la escultura anterior de mantener el contenido representativo con volúmenes que siempre terminaban remitiendo a un sentido unitario de carácter antropomórfico, haciendo pervivir también el gesto y la temperatura expresiva de la pintura,

²⁸ Citado por S. Wilson (1975): *El arte pop*, Barcelona, Editorial Labor, p. 19.

²⁹ E. Lucie-Smith (1987): *Pop Art*, en N. Stangos (Ed.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, p. 192.

incluso en las obras menos representativas, como las de Anthony Caro o Mark di Suvero (fig. 12), que conducían al mantenimiento de un significado extraño a la propia realidad física de las obras. Donald Judd, en su conocido artículo "Objetos específicos", donde define los presupuestos de esta concepción estética, dice: "Di Suvero utiliza las vigas como si fueran brochazos, imitando un movimiento, como hizo Kline. El material tiene su propio movimiento. Una viga flexa; un trozo de hierro persigue un gesto, juntos forman una imagen naturalista y antropomórfica"³⁰. Con ese razonamiento se explica muy bien la actitud de los minimalistas, que decidieron utilizar los materiales siguiendo los métodos constructivos peculiares de la industria y la arquitectura, basados en un uso económico y racional de los mismos. Los materiales tenían su justificación en el hecho constructivo que era determinado a su vez por las cualidades físicas inherentes a su estructura, color, masa, peso, etc.

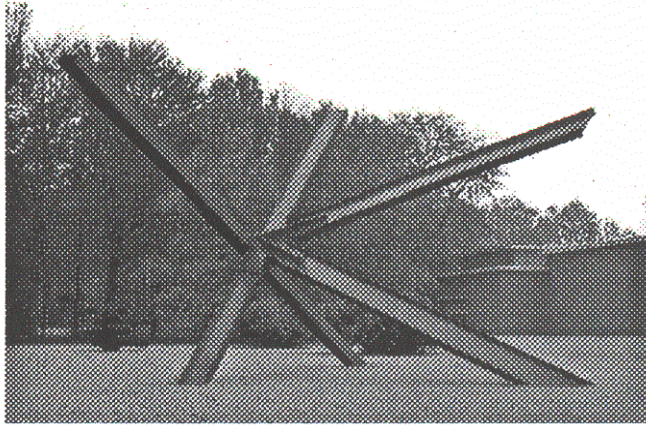
El tipo de material, ya manufacturado, utilizado por los minimalistas, de procedencia industrial en la mayoría de los casos, permitía a estos artistas distanciarse de las implicaciones asociadas al trabajo manual que los materiales usados por la tradición escultórica conllevaban. Su utilización excluía el trabajo directo sobre los mismos, ya que podían ser procesados y montados por operarios diversos en talleres especializados. La huella personal desaparecía totalmente para que los materiales aparecieran como son. El hierro galvanizado, el acero laminado en frío, las chapas de madera pretensada o la pintura industrial aparecían así manifestando claramente sus propiedades, de la misma forma que podían hacerlo en un contexto arquitectónico de carácter utilitario, vacío de toda posible connotación simbólica.

Complemento lógico de estos principios, situados en la base misma del comportamiento constructivo, es, a su vez, el uso de la geometría, como máxima expresión de una racionalidad que pretendía cerrar el paso a toda interpretación ajena a "lo que está ahí". La geometría es el medio por el cual una obra puede ser pensada y realizada sin interferencias expresivas de ningún orden, conteniendo al mismo tiempo la variabilidad generativa propia del pensamiento matemático. El orden matemático, además, no necesita ser complicado para ser complejo: con el mínimo de elementos se alcanzan los máximos niveles de variedad y riqueza. Las obras minimalistas están concebidas como estructuras primarias simples, en donde las partes solo cumplen un papel necesario a su comprensión como totalidad, y pueden, en la mayor parte de los casos, transformarse, crecer o desarrollarse siguiendo las pautas establecidas en su diseño.

Este concepto de estructura, entendida como fundamento o base de un orden constitutivo, que rige las dependencias internas de los componentes en una realidad dada, se extiende, así mismo, a un ámbito contextual mayor, la totalidad del espacio, el cual actúa, en ese mismo sentido, como la estructura de orden superior que determina lo peculiar de cada intervención. La obra se produce como resultado de la interacción entre el objeto construido y el espacio en el cual se ubica. "La función de la escultura -dice Carl Andre- consiste en apoderarse y ocupar el espacio"³¹. En una exposición minimal, cada *instalación*³² constituye una realidad

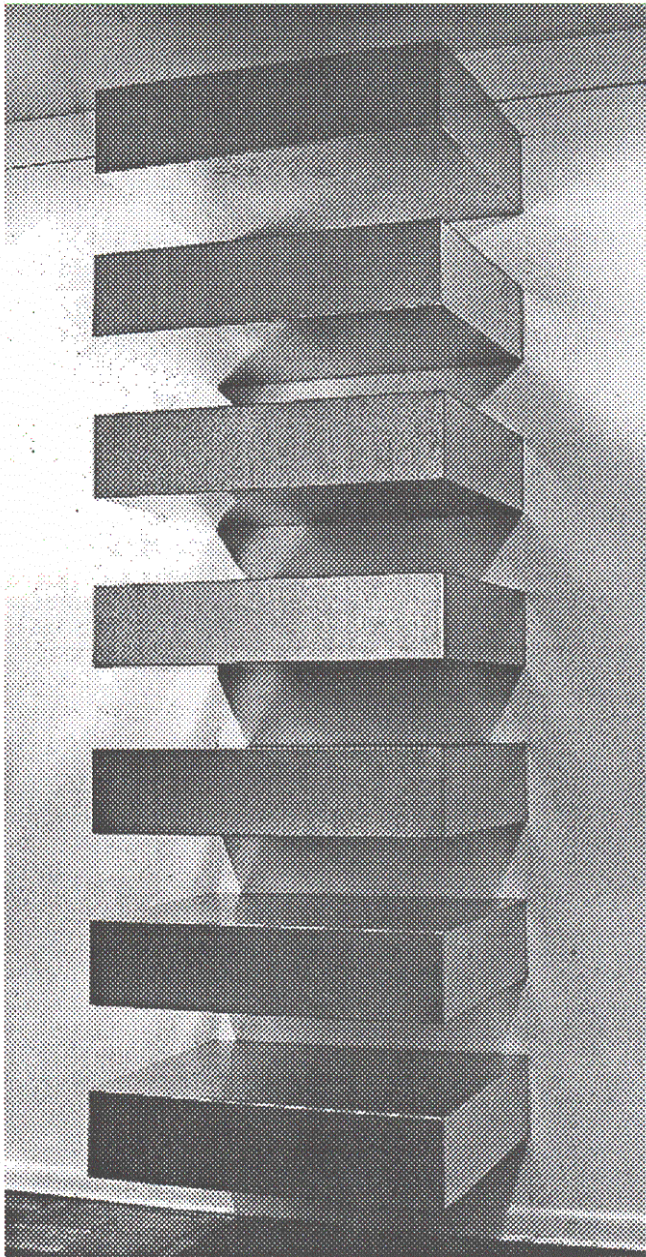
³⁰ D. Judd (1986): *Specifics Objects*, en AA.VV.: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, p. 386.

³¹ Citado por P. Tuchman (1981): *Reflexiones sobre Minimal Art*, en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, p. 14.



12. Mark Di Suvero: K-piece, 1972.

13. Donald Judd: Untitled, 1966.



diferenciada única, aun cuando los elementos manejados se hayan repetido en situaciones anteriores. Las unidades modulares manejadas por la mayoría de los artistas minimalistas se articulan siguiendo los criterios de orden secuenciales y organizativos que aparecen definidos en su sistema, en relación con la dinámica que establece las condiciones del lugar.

Por esta razón, las obras minimal suelen tener unas dimensiones considerables, superiores en la mayoría de los casos a la medida del hombre, cuya escala es determinante para definir los diversos aspectos volumétricos y espaciales. Esto les permite, en cierto modo, competir con los elementos arquitectónicos y ambientales, haciendo que los efectos de presencia y evidencia deseados se impongan en la experiencia del espectador, de tal manera que le obligue a plantearse los términos de su relación con ellas. Para Simón Marchán "El efecto de presencia y de evidencia se origina al comparar la dimensión constante de la obra con la del propio cuerpo del espectador. La dimensión -dice- produce una sensación heroica, monumental, pero despersonalizada. El objeto es grande si mi mirada no lo puede envolver, pequeño si lo abarco completamente. En cualquier caso la percepción de la constancia de la buena forma o de la dimensión remite a una experiencia donde el cuerpo y la obra están estrechamente ligados"³³.

De manera que, formas y volúmenes de gran tamaño, de comprensión fácil e inmediata, que inciden o se propagan en una totalidad envolvente, hacen que el espectador se vea inmerso en una experiencia cuya característica principal es el alto nivel de participación que exige. Las obras, situadas en el suelo o en la pared, desplegándose en sentido horizontal o vertical, cortando, separando o midiendo el lugar y los límites que lo conforman, se presentan como algo intelectualmente no acabado, e invitan al espectador a recorrer el espacio dilucidando sobre las constantes estructurales de los objetos que, aun presentándose de manera precisa y contundente, contienen numerosas variantes derivadas de los distintos puntos de vista que ofrecen, tanto si son observados de manera aislada como si lo son en su relación con el entorno.

Una de las formas primarias mas utilizadas por los minimalistas es el cuadrado y, como consecuencia de ello, su derivación volumétrica, el cubo, que expresan con precisión los principios de simplicidad, estabilidad, economía y claridad necesarios a la literalidad que se pretendía. Según Suzi Gablik "los minimalistas introdujeron un cubo epistemológico [que] se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. Conjugando el cubo al infinito, transmitieron una impresión de equilibrio perfecto y produjeron una simetría plástica que nunca se desvía de su propio campo rígidamente tramado"³⁴. Las cualidades formales que hacen del cubo una figura esencial para la estética minimalista nos hace recordar el significado que para Malevitch tenía el cuadrado en la configuración del

³² J. Maderuelo, después de indicar que Dan Flavin fue el primero en utilizar el termino *instalación* para designar sus intervenciones con lámparas fluorescentes, dice: "la misión de la instalación es alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas de él". **Javier Maderuelo: Interferencias en el espacio escultórico**, en Madrid. *Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990. p. 39.

³³ S. Marchán Fiz (1972): *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Alberto Corazón Editor, p. 116.

³⁴ S. Gablik (1986): *Minimalismo*, en N. Stangos (Ed.): *Conceptos de...*, op. cit., p. 202.

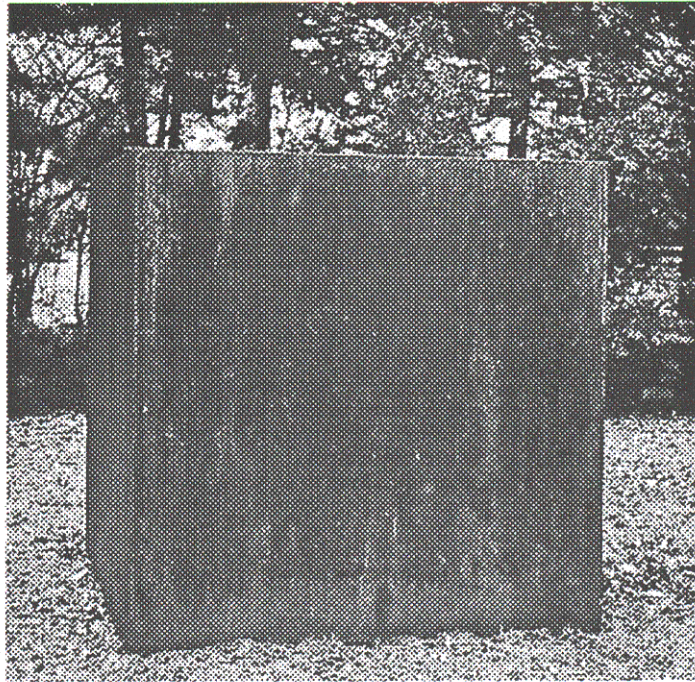
lenguaje suprematista. El cuadrado, decía, "no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva"; y también: "El cuadrado negro ha definido la economía que he introducido como quinta dimensión del arte"³⁵. De la misma forma que Malevitch utiliza el cuadrado para alcanzar en sus pinturas la máxima abstracción y pureza autorreferencial Tony Smith recurre al cubo, una de las "formas puras" según él junto con el tetraedro, para eludir toda función del objeto escultórico y dotarlo de presencia plena y total evidencia física. El compacto volumen de su obra *Die*, de 1962 (fig. 14), un cubo de acero pintado de negro de 1.83 metros de lado, se ofrece al espectador desprovisto de toda referencia o posible connotación, no describe nada ni alude a algo que no sea a sí mismo. La posición estable del cubo, apoyado sobre uno de sus planos, y el tamaño, directamente relacionado con la altura humana, contribuye a ello. Smith considero necesario que la obra tuviera unas medidas superiores a las de cualquier objeto de uso doméstico e inferiores a las habitualmente manejadas en el medio arquitectónico, para que nada pudiera desviar la atención fuera de una relación equilibrada y directa entre la obra y el espectador.

La obra de Smith puede considerarse protominimalista: no responde, en su totalidad, al programa que se desarrollara a continuación, pero persigue el mismo objetivo reduccionista del Arte Minimal, intuyendo la problemática contextual introducida por este. Su cubo negro adquiere un valor emblemático, de "obra manifiesto", según expresión de Franz Meyer³⁶, para las nuevas actitudes, centradas en conseguir la total autonomía de los objetos artísticos mediante un trabajo de síntesis situado entre la volumetría escultórica y el espacialismo arquitectónico. Se sucederán, a partir de aquí, una larga serie de obras basadas en ese mismo principio estructural, manejado a través de un amplio número de variantes, que van desde la masa unitaria y compacta, como la anteriormente mencionada, de Richard Serra, hasta los enrejados desplegados reticularmente en el espacio por Sol LeWitt (fig. 15), pasando por las planchas modulares colocadas en el suelo de Carl Andre (fig. 16).

El uso recurrente que el artista minimalista hace de las cajas se halla íntimamente ligado a este principio estructural. Estas construcciones prismáticas, elaboradas mediante el ensamblado de planchas y laminas de diverso tipo, que se instalan indistintamente en el suelo o en la pared, permiten a estos artistas plantear con absoluta precisión los problemas relativos a la materialidad de los objetos, a las relaciones estructurales de proporción y orden, así como a sus implicaciones ópticas y perceptivas. La obra más significativa en este sentido es la de Donald Judd, que ha trabajado durante años sin desviarse lo más mínimo de su propósito inicial, construyendo distintas series de cajas que se hallan sujetas, en cuanto a medidas y pautas de organización se refiere, a criterios de base matemática rigurosamente establecidos. Su obra más conocida y divulgada, *Untitled* (1966) (fig. 13), de gran significación en la configuración de la estética minimalista, consiste en una serie de volúmenes prismáticos idénticos que salen de la pared en sentido vertical, del suelo al techo, separados a intervalos constantes de igual medida que la altura de sus elementos, cuyo número variará en cada instalación según las dimensiones del lugar. Esta obra, realizada en diferentes versiones con ligeras modificaciones, funciona como un continuo del cual podemos

³⁵ K. Malevitch, en op. cit, pp. 49 y 104.

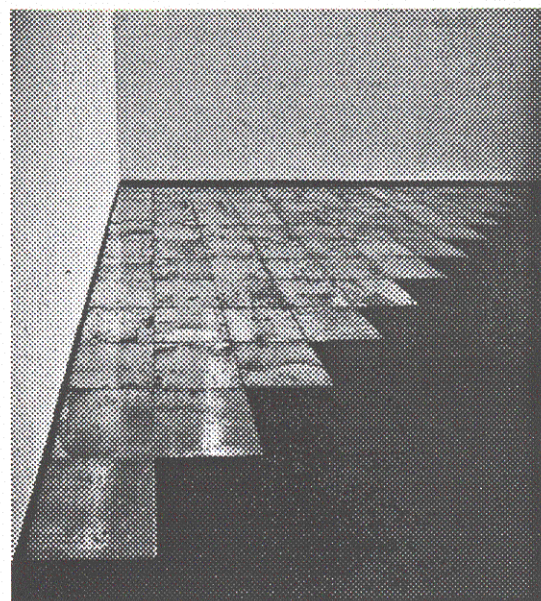
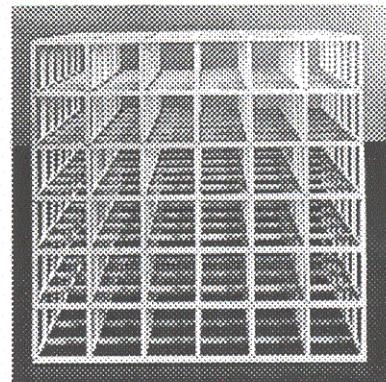
³⁶ Véase F. Meyer (1968): *La nouvelle sculpture des années soixante*, en AA.VV.: *Qu'est-ce que la sculpture moderne*, París, Centre Georges Pompidou, p. 307.



14. **Tony Smith:** Die, 1962

15. **Sol LeWitt:** Open modular cube, 1966.

16. **Carl Andre:** Cooper-Aluminium, 1969.



ver tan solo un segmento, como en las series numéricas, que con independencia del número de unidades las sabemos pertenecientes a una serie infinita, estrategia compositiva que ya había puesto en práctica Brancusi con su *Columna sin fin*, obra paradigmática, por diversas razones, para la mayoría de los artistas minimalistas.

La solución aportada por Judd consistió en utilizar unas formas volumétricas simples, independientes pero idénticas, disponiéndolas de una forma absolutamente evidente, una tras otra, de manera tan neutral, autónoma y monótona como contar. Esto servía para obtener ese efecto de totalidad anteriormente conseguido por Pollock con el método "all-over" que había permitido eliminar de la pintura los componentes de orden relacionante heredados del cubismo, cuya influencia, a través de Stella, recoge también Carl Andre en unas obras que se expanden por el suelo con igual monotonía y regularidad. Este se había propuesto librar a la escultura de la idea que la concebía como un todo acabado, cuya verticalidad, vinculada al bloque monolítico tradicional, estaba en la base de las asociaciones figurativas de carácter antropomórfico. Encontró la solución aplicando directamente en el suelo, mediante una simple relación de contigüidad, los mismos elementos que anteriormente había usado superponiendo unos sobre otros. "Lo único que estoy haciendo -dijo- es poner la *Columna sin fin* de Brancusi sobre el suelo, en vez de levantarla hacia el cielo..."³⁷.

Con un reducido número de elementos modulares, como las planchas cuadradas de metal, los prismas de madera y los ladrillos refractarios, Andre realiza una amplia y variada cantidad de intervenciones en lugares que quedan netamente determinados por el acto de poner una pieza al lado de la otra, sin apenas alterar sus condiciones ambientales, volumétricas y espaciales. Unidades de base previamente establecidas por un sistema generativo de enorme sencillez le permiten acomodarse a cualquier situación ambiental, que queda así nuevamente definida y valorada en los mismos términos de continuidad espacial que ella misma proponía.

Como dice Maderuelo, las cajas de Judd, como las obras de Andre, al hallarse "desposeídas de toda significación extra visual, literaria o simbólica, de todo elemento efectivo, así como de toda capacidad anecdótica [...] fuerzan al espectador a tomar conciencia de la obra en el espacio que ella define. La repetición, la adición o la yuxtaposición de un elemento neutro y riguroso, realizado industrialmente, concentran toda la intensidad del gesto creador en la distribución elemental, que es la finalidad misma de la obra"³⁸.

La representación, por tanto, parecía quedar completamente eliminada en obras donde la forma, la materia y el color resplandecían por derecho propio. Mediante el uso de estructuras primarias organizadas matemáticamente, en una totalidad espacial que desbordaba los marcos de la pared y del suelo, entendidos como entidades separadas, se superaba la secular división categorial de la pintura y la escultura, lo que permitía eliminar tanto el irreducible ilusionismo propio de la primera, mantenido incluso en los casos de mayor contenido arreferencial, como el antropomorfismo de la segunda, tan difícil de suprimir en las obras unitarias vinculadas a la materia tradicional. Utilizando materiales reales en espacios reales

³⁷ Citado por D. Bourdon (1978): *A redefinition of sculpture*, en AA.VV.: *Carl Andre*, New York, Jaap Rietman Inc., p. 27.

³⁸ J. Maderuelo, op. cit., p. 87.

parecía eludirse toda posibilidad de asociación con la naturaleza, tanto en lo que se refiere al mundo exterior como al interior del sujeto. Las obras se constituían como realidades independientes ajenas a todo compromiso mimético que no fuera el tautológico de representarse a sí mismas.

A pesar de ello, el minimalismo ha revelado también la enorme dificultad que entraña la producción de objetos que eviten en el espectador cualquier tipo de asociaciones. Los propios materiales, que se escogían, entre otras razones, para evitar las referencias al mundo subjetivo, no pueden evitar que, al ser recontextualizados artísticamente, adquieran un cierto carácter simbólico del tipo de universo tecnológico o constructivo al que pertenecen. Y, en última instancia, la arquitectura acaba interponiéndose la mayoría de las veces como una referencia superpuesta, considerando la coincidencia de medios usados por ambas disciplinas y la consciencia que el espectador tiene de las diferentes intenciones que las acompañan, aun cuando en la base de la experiencia este la propia realidad que constituye su relación. Para Pleynet "la desaparición de la figura es también cuestionamiento de la figura geométrica, pero no puede ser igualmente, en la cadena lógica que le da sentido, cuestionamiento del espacio acabado que lo acoge. Hacer que pase la forma de la imagen especular (reproducción metafórica de la figura) a la imagen de la realidad, poner la forma en un cuadro o ponerla en una habitación, se reduce en suma a pasar de la metáfora a la metonimia, se sigue estando en la misma retórica"³⁹. Los mismos componentes que permiten obtener el alto grado de especificidad objetual deseado por Judd para las obras de arte son los causantes de que se cuelen, en alguna medida, determinados significados contrarios al proyecto.

En cualquier caso, con el minimalismo se alcanza el mayor grado de independencia de la forma artística conocido, materializándose, en parte, el objetivo que animaba a los pioneros del movimiento moderno de transformar el arte en un territorio significativo autónomo, independiente de la naturaleza, con lógica y leyes propias, aunque ello se hacía al margen del proyecto de transformación de la sociedad propuesto por neoplasticistas y constructivistas. El desarrollo tecnológico de la sociedad post-industrial permitía a estos artistas realizar obras de extrema contundencia en la asunción de la presencia e independencia deseadas y, al mismo tiempo, permitía un grado de extensión y desarrollo difícilmente realizable en el contexto social y cultural anterior.

1.9. ¿Donde esta el engaño?

En el minimalismo conflúan una serie de expectativas de diverso origen, coincidentes en un proyecto abstraccionista, de carácter analítico, que aparecía sucesivamente condicionado por la aparición de contenidos que enturbiaban, cuando no se revelaban contrarios, el proyecto inicial. La radicalidad del proyecto y el contenido del mismo provocó fuertes reacciones en contra que lo acusaban de llevar el arte a un callejón sin salida. El desarrollo posterior, sin embargo, parece contradecir el argumento manejado por sus detractores, ya que el arte quedo

³⁹ M. Pleynet (1968): *Pintura y "estructuralismo"*, en *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 194.

profundamente alterado por la experiencia que, de una u otra forma, acabo influyendo, condicionando o haciendo posible determinadas alternativas que, o bien recogieron alguno de los aspectos de su programa o desarrollaron sus potencialidades, incluso en aquellos casos que proponían una revisión de sus principios. Franz Meyer lo califica, mas adecuadamente, de "cuello de botella histórico", en donde la progresiva reducción de componentes de orden expresivo, que alcanzan ahora su grado máximo de radicalidad, redundan en un proceso de apertura a una nueva forma de entender el arte, común a todos los minimalistas, que traslada a la obra "la función de instrumento al servicio de una experiencia o acción"⁴⁰, es decir, de un arte que, situándose programáticamente al margen de toda representación, esta dispuesto a vivir por sí mismo en el espectador.

El arte de los 60, igualmente impactado por las propuestas del Pop, homologables en ciertos aspectos con las del minimalismo, contiene un aluvión de actitudes y planteamientos que apuntan hacia una progresiva desmaterialización de la obra artística. Los gestos y las actitudes, los procesos de creación y sus consecuencias, asumen ahora un papel reflexivo que va destinado a ampliar el conocimiento y los márgenes del arte, dinamizando la teoría sobre la que se asienta la práctica artística. Independientemente de las raíces, justificaciones o sentido implícito que haya dado origen a las distintas manifestaciones aparecidas en estos años, incluso en los casos en que se recoge la herencia mas vitalista de la tradición moderna, como ocurre con los *happenings*, aparece una distinta valoración de la obra que marca el acento sobre las consecuencias de orden teórico por encima de lo puramente formal y sensorial. "Si en el arte tradicional -decía Simón Marchán en 1972- predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la 'abstracción' se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites -como en el arte conceptual-, *donde prevalece la teoría sobre el objeto*. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías, que las fundamentan. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos. En las ultimas manifestaciones, desde el minimalismo, arte povera, y aun mas desde el arte conceptual la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. Importan mas los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada"⁴¹.

Esta situación, descrita por Simón Marchán, consolida unos modos de acción que demuestran la completa superación de la herencia renacentista, basada en los métodos de la mimesis, que había prevalecido en la época clásica, aun cuando pueda parecer que la representación reaparecer en determinados momentos, de manera recurrente, como sistema capaz de generar sentido e imponer momentáneamente su criterio de "reflejar el mundo", basado en la idea de que puede existir algún tipo de correspondencia directa entre el mundo de la naturaleza y sus sustitutos simbólicos, creencia que siempre parece acompañar al pensamiento vitalista característico de las actitudes expresionistas. La generalización de prácticas que atienden a los aspectos procesuales, analíticos y presenciales de la obra artística, conllevan una manera de entender el arte basado en la independencia que genera un sistema, con leyes propias,

⁴⁰ Vease F. Meyer: *La nouvelle sculpture...*, en op. cit., p. 304.

⁴¹ S. Marchan, op. cit., p. 9.

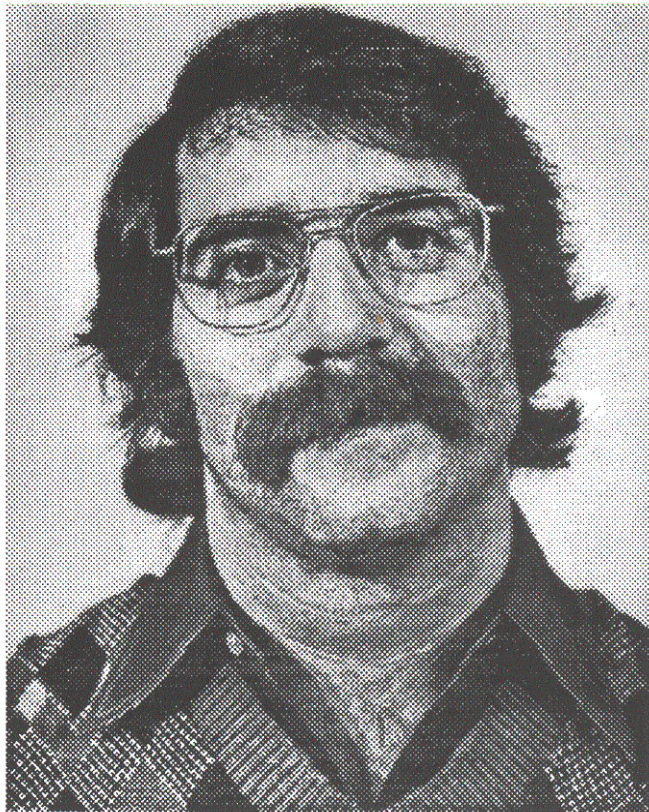
derivado única y exclusivamente de la voluntad humana. Con todos los matices que queramos encontrar, esta manera de entender el arte rechaza, básicamente, la idea de que se puede explicar el mundo. Se trata, en su lugar, de construirlo en el ámbito de la conciencia, a través del lenguaje, que constituye el medio por el cual puede realizarse semejante operación. Como dice José María Valverde en una introducción al *Ulises* de James Joyce, la obra literaria que mejor encarna el espíritu contemporáneo de la conciencia lingüística, "...el hombre es para empezar y siempre, el ser que habla, y que su mundo, su obra y su pensamiento solo alcanzan realidad y sentido humano en cuanto que encuentran cuerpo de palabra". Nuestra época a disipado la ilusión de que el pensamiento estaría por encima y aparte de la palabra y de los signos con el reconocimiento de que "no hay pensamiento si no va humildemente encarnado en material articulable"⁴².

Incluso en el *hiperrealismo*, que parece recuperar los valores tradicionales de la representación, podemos observar esa conciencia lingüística que los contradice y destruye. Los datos exteriores aportados por cierto tipo de pinturas y esculturas realizadas en los años 70 conducen a la impresión de que estamos ante un intento mas de apropiación mimética de la realidad. Sin embargo, el acentuado ilusionismo que las caracteriza, llevado hasta los límites con que lo hacen artistas como Chuck Close o Duane Hanson, provoca inmediatamente respuestas reflexivas que nos delatan intencionalidades mucho menos ingenuas y confiadas. Las imágenes manejadas por Close (fig. 17), basadas en el tema del retrato, denotan claramente su origen fotográfico y muestran, con precisión, la retórica de ese medio, demostrando que el tema real es, antes que nada, las propias cualidades óptico-perceptivas asociadas a los medios de reproducción mecánica que sirven de pretexto a las pinturas. Delante de imágenes que registran, de forma magnificada, aspectos de la realidad que solo podemos observar con el auxilio de ciertos recursos artificiales, el espectador tiende a plantearse los términos en que se esta produciendo su propio acto perceptivo. La diferencia entre nuestra percepción natural, a través del ojo, dinámica y selectiva, y la información, pormenorizada y simultanea, suministrada por la pintura, es observada de inmediato interfiriendo los habituales procesos interpretativos que suelen desencadenar las obras de acentuado carácter ilusionista. "Nunca hasta entonces -dice Peter Sager refiriéndose a los cuadros de enfoque *fotorrealista*- habían estado tan llenos de detalles y tan vacíos de contenido. Jamas habían sido a la vez tan concretos y tan abstractos, ni tan poco realistas"⁴³.

Este tipo de obras nos están planteando un interrogante crítico sobre la misma posibilidad de representar la realidad siguiendo la vía de la referencialidad inmediata de los signos. La impresión que nos producen las esculturas de Hanson de estar delante de personas vivas hasta que no realizamos una observación detenida y consciente de lo que vemos demuestra, precisamente, hasta que punto son incapaces de sustituir a la realidad, por mas parecido que podamos observar en ellas con alguno de sus componentes. Una obra como *Florida Shopper* (1973) (fig. 18), por ejemplo, plantea al espectador el inquietante interrogante sobre la verdadera naturaleza de lo que esta viendo. "Realidad e ilusión son completamente diferentes, -dice Hanson- pero se las obliga a parecer muy semejantes cuando se manejan todos esos detalles de forma que aludan a la totalidad. De este modo, el observador descubre el engaño,

⁴² J. M. Valverde (1980), en el *Prologo* para *Ulises*, Vol. 1., Barcelona, Editorial Lumen, p. 51.

⁴³ P. Sager (1986): *Nuevas formas...*, op. cit., p. 51.



17. Chuck Close: Robert, 1973-74.

18. Duane Hanson: Florida Shopper, 1973.



pero se pregunta como se le engaño"⁴⁴. Como ocurría con la pipa de Magritte acabamos certificando que la mujer que vemos no es, en propiedad, una mujer sino una ilusión que, llevada hasta el límite de lo posible, nos enfrenta al propio hecho de la irreductibilidad de la realidad. El resultado es totalmente paradójico, la obra parece intensamente irreal, fantasmagórica, produce un completo efecto de distanciamiento sustancialmente antinaturalista.

Para Menna, este tipo de hiperrealismo radical, igual que le ocurría a las latas de cerveza de Johns, copia fiel de los objetos reales hasta alcanzar casi una total identidad con ellos, "no mira a la representación, sino que tiende también a una especie de denominación de las cosas, a la redacción de un inventario o un diccionario, una especie de Thesaurus que transfiere (por otros caminos distintos del 'conceptual') la consistencia y el peso de los objetos a la avidez de los nombres y de las definiciones"⁴⁵. Así pues, el hiperrealismo mas consciente se sitúa en el plano de la "imitación" violentando sus presupuestos, para forzar, en una determinada dirección, el análisis sobre las relaciones entre las imágenes y las cosas, abundando en la idea de la indisoluble vinculación que se da entre el pensamiento y el lenguaje.

La formulación de estos problemas tiene en algunos artistas conceptuales su principal y única justificación. Kosuth parte de esta premisa esencial en su trabajo, haciendo del análisis de la materia lingüística el único contenido de su arte. Es mas, propone esta actividad como la única susceptible de ser considerada como tal. Para Kosuth, el lenguaje y las ideas constituyan la verdadera esencia del arte y la única razón de su existencia, considerando que la experiencia con la materia plástica y la deleitación sensorial eran irrelevantes y secundarias. Estos aspectos, según él, deben ser considerados como pertenecientes al ámbito de lo estético, pero en la misma medida que lo es la naturaleza como objeto de contemplación, de forma que una obra artística desposeída del significado innovador que poseyó en el momento de su aparición deja de tener valor alguno, haciéndose equiparable a cualquier otro fragmento de la realidad. "La presentación de objetos -dice- dentro del contexto del arte (y hasta hace poco siempre se han empleado objetos) no es merecedora de mayores consideraciones estéticas que la de cualquier otro objeto del mundo"⁴⁶. Lo único importante es la idea que el artista aporta a través del objeto o la materia, que actúa como un signo, tan arbitrario como cualquier otro, cuya única función consiste en ser vehículo de la propuesta que el artista hace en el terreno específico del lenguaje del arte, para redefinir y ampliar sus márgenes. Kosuth afirma que "La idea del arte (la obra) y el arte son la misma cosa" y pretende que solo trabajando en su definición se actúa artísticamente de forma que una obra de arte es solo "una especie de proposición que se avanza en el contexto artístico como comentario sobre arte"⁴⁷.

Para que algo sea arte, sostiene Kosuth, solo es necesario que decidamos que lo sea: "las proposiciones artísticas son de carácter lingüístico, no describen la apariencia de objetos

⁴⁴ De una declaración a P. Sager, recogida en *Ibíd*, p. 206.

⁴⁵ F. Menna, *op. cit*, p. 46.

⁴⁶ J. Kosuth (1977): *Arte y filosofía, I y II*, en AA.VV., G. Battcock (ed.): *Documentos de arte conceptual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 64.

⁴⁷ *Ibíd*, pp. 68 y 69.

físicos, ni siquiera mentales; son expresiones de definiciones del arte". El arte es una tautología, como la lógica o las matemáticas, cuyo valor reside en sí mismo. Como cualquier otra "proposición analítica" no necesita ser verificada empíricamente, su "validez se basa exclusivamente en la definición de los símbolos que contiene"⁴⁸. Las proposiciones artísticas, según él, se constituyen en función de la negación de toda referencia, ya sea esta la del contexto histórico, del signo artístico o la de su función y usos sociales: "Las obras de arte que intentan contarnos algo sobre el mundo están abocadas al fracaso... La ausencia de la realidad en el arte, es precisamente, la realidad del arte"⁴⁹.

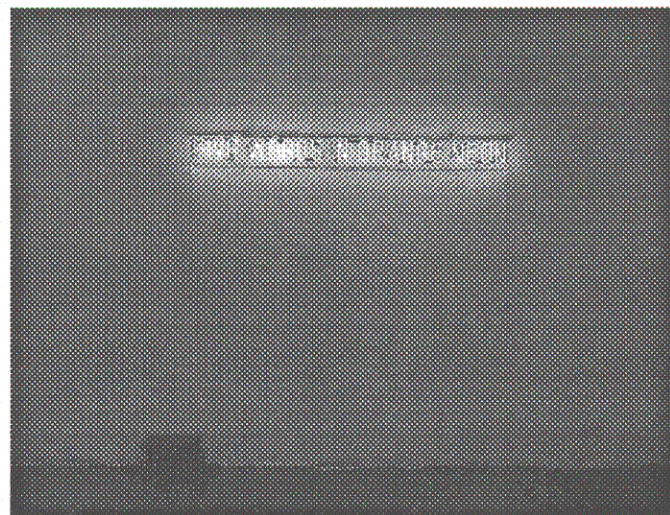
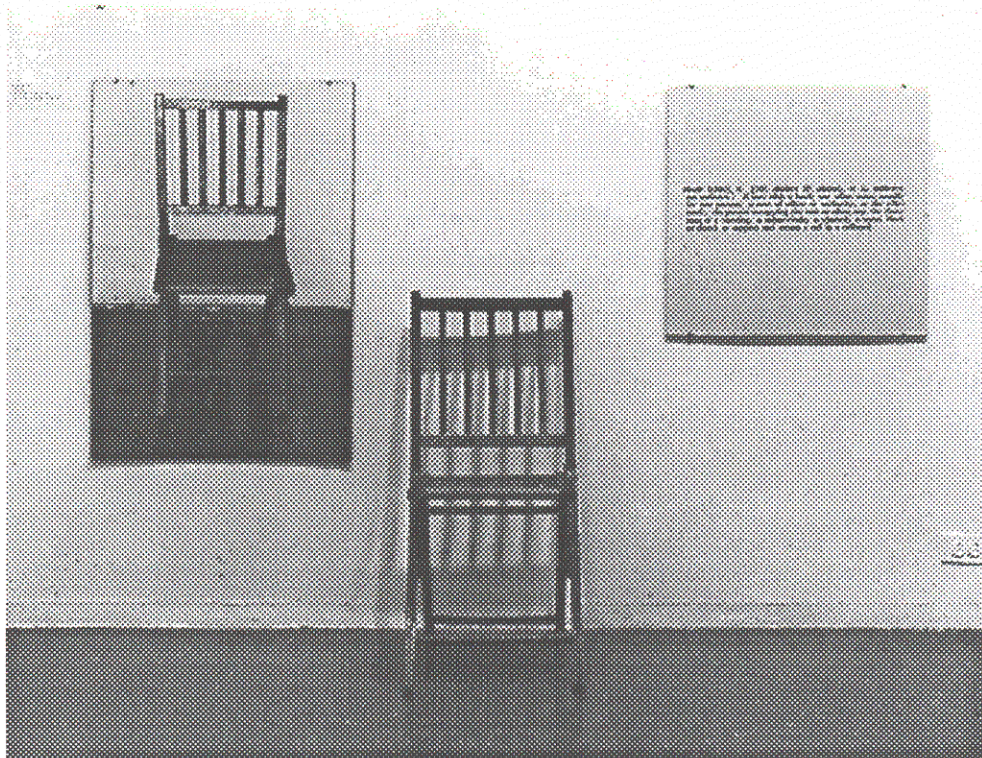
Kosuth representa una de las posiciones mas radicales en el campo del arte conceptual pretendiendo que el arte solo hable de sí mismo, siendo sus ideas ampliamente discutidas y criticadas, por que llevan aun mas lejos el programa reduccionista del minimalismo, conducente a la total autonomía del arte. Los objetos, no solo devienen ausentes de toda referencialidad, sino que además son irrelevantes en todo lo que atañe a sus propiedades intrínsecas, para validarse solo como signos que sirven para realizar un comentario sobre arte, algo que es necesario hacer con los propios medios que este ofrece. *Five Words in Orange Neon* (1965) (fig. 19) ejemplifica claramente esta posición. La obra se ofrece como una proposición tautológica presentándose y denominándose a sí misma en un acto circular cerrado y perfecto. Kosuth escribe el nombre del mismo objeto que constituye la obra con ese mismo objeto, el tubo de neón, transfiriendo así literalmente al referente la tarea de su propia denominación, en un proceso que Mena, hablando de esta obra, describe como de "semiotización del referente", haciendo, por tanto, que los signos y no solo los objetos, como hacía Duchamp con los ready-mades, coincidan consigo mismos.

Mayor ensimismamiento parece imposible, la obra se sitúa al margen de cualquier contingencia exterior afirmando lo que ya sabemos, que una cosa es igual a sí misma. Reducido a estos términos el arte parece, a la larga, inviable, encerrado en una permanente autodefinición. Como dice Victoria Combalá al respecto: "Kosuth no ha hecho [...] mas que aislar de una totalidad compleja un solo elemento (la parte mental de la obra) para elevarlo al estatuto epistemológico del arte". Al no poder "salimos del estrecho marco de la tautología, que ningún conocimiento aporta, [...] deseamos cualquier elemento de contrastación, contradicción y crítica"⁵⁰. En el mismo sentido se expresa Claude Gintz cuando afirma que Kosuth hizo una lectura restrictiva de Duchamp, argumentando solo a partir de una de las ideas contenidas en los *ready-mades*, la que afecta al objeto como "proposición analítica", sin considerar otros aspectos relativos al significado contextual y productivo de los mismos. Por otro lado, según este autor, la construcción teórica que Kosuth realiza no consigue evitar que este también cree "contexto e historia al 'contarnos algo sobre el mundo' del arte por lo menos; por eso funciona sin querer como proposición sintética (aún sólo dentro de un sistema lingüístico concreto), y así, niega tanto la posibilidad como la pureza de una producción artística autónoma que funcione como mera proposición analítica

⁴⁸ Ibíd, p. 69.

⁴⁹ Citado por C. Gintz (1990): *El arte conceptual, una perspectiva*, en AA.VV.: *Arte conceptual, una perspectiva*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, p. 19.

⁵⁰ V. Combalá (1975): *La poética de lo neutro*, Barcelona, Editorial Anagrama, p. 95.



19. **Joseph Kosuth:** Una y tres sillas, 1965.

20. **Joseph Kosuth:** Cinco palabras en neón naranja, 1965.

dentro del sistema lingüístico del arte"⁵¹. Parece, además, entrar en contradicción cuando después de asumir la tesis de Judd que sostiene la idea de que "... si alguien dice que [lo que esta haciendo] es arte, entonces es arte", afirma la no artisticidad de toda obra que no aporte una idea nueva en el terreno específico del lenguaje del arte. Su restrictiva lectura del hecho artístico, desechando todo fenómeno que no cuestione su naturaleza, parece avocarnos a un autoanálisis permanente que, en contra de lo pretendido, puede ir paulatinamente reduciendo, hasta casi su extinción, su mismo ámbito de su acción. No parece posible que por esa vía se consiga eludir el formalismo que el mismo Kosuth, tan intensamente, pretendía combatir.

De todas formas, si consideramos el acento que Kosuth pone en las cuestiones de orden conceptual, ciertos aspectos de su teoría, que desarrolla a través de la obra plástica, no dejan de resultar pertinentes. Además de expresar, llevando hasta el límite, una actitud de autoconciencia del hecho artístico, con los perfiles que adopta en esta segunda mitad del siglo, realiza una reflexión, sumamente interesante, sobre el lenguaje del arte, abundando en el análisis de los sistemas que permiten la comunicación, para observar las interconexiones entre estos sistemas y su papel en la construcción del pensamiento.

En la serie de obras realizadas en 1965 con el título *Una y tres sillas* (fig. 20), inicio de este tipo de producción, Kosuth presenta una silla, la fotografía de esa misma silla y su definición según el diccionario, de forma que el espectador se ve inducido a comparar críticamente tres realidades de naturaleza diferente en torno a una misma cosa. Con este acto, de apariencia tan sencillo, señala las conexiones existentes entre signos de lenguajes distintos y la de estos con su referente, mostrando la relación discontinua que los objetos mantienen con las distintas maneras de denominarlos. Comparando la reproducción icónica de la silla con su modelo real, el espectador puede tomar conciencia de la reducción que opera la imagen respecto de su modelo, en cuanto a las propiedades que lo definen y caracterizan, e igualmente, comprender las implicaciones derivadas del plano lingüístico en que se sitúa su definición, relativas a la generalidad, abstracción y arbitrariedad que conlleva. La simultanea presentación de estos tres niveles permite considerar, además, la temporalidad asociada a cada uno de ellos. Mientras el objeto real nos sitúa en el presente y su imagen en un pasado no muy remoto, la definición del diccionario nos remite necesariamente a una atemporalidad neutra, puramente conceptual, disociada de una experiencia concreta.

Recurriendo a una "cadena de sustituciones", Kosuth realiza una reflexión sobre el carácter arbitrario de todo lenguaje, indagando las peculiaridades específicas de cada uno de ellos. La obra, concebida como una investigación, tiende a demostrar esa convencionalidad, presente, aunque no de igual forma y con el mismo grado, en los signos verbales e icónicos, "haciendo con ello una crítica explícita -como dice Menna- de toda forma de arte basada en la presunta relación natural (emocional, expresiva o incluso ontológica) entre imagen y objeto..."⁵². Las palabras escritas, las imágenes y los objetos funcionan, al margen de su materialidad, como instrumentos al servicio de un análisis del lenguaje y, por derivación, del arte, que abunda en la completa desarticulación del sistema de la representación, siguiendo la lógica establecida por el discurso analítico del arte moderno en su empeño por "sustraer el arte (el significado

⁵¹ C. Gintz: *Arte conceptual...*, en op. cit., p. 19.

⁵² F. Menna, op. cit., p. 70.

del arte) a las habituales hipotecas del referencialismo" heredadas de la tradición renacentista.

1.10. Entre el arte y la vida.

Parece clara la influencia que ejerció el ideario minimalista sobre la mayoría de los artistas conceptuales, cuando estos decidieron abandonar la producción de objetos de arte para centrarse en la producción de ideas. Situándose en la misma dinámica reduccionista adoptada por el minimalismo, hacen suya la propuesta de Sol LeWitt que habla de la idea como una máquina de producir arte⁵³ e intentan desligarse de lo sensorial haciendo que el carácter tautológico de los *objetos específicos*, como materia que se autorrepresenta, derive hacia un análisis del lenguaje como sistema o a una observación de los hechos del mundo considerándolos en sí mismos. Pero la pérdida de importancia del objeto en beneficio de las ideas contribuye a reintroducir el tema como significado, aunque ello se haga de forma completamente distinta a como lo hacía el arte tradicional. Los conceptos y abstracciones, el comportamiento de la naturaleza y los procesos creativos y formativos son ahora los temas que mueven a numerosos artistas. De la valoración de la forma inherente a toda experiencia con objetos se pasa, fundamentalmente, a considerar la forma de los hechos, de acuerdo con la importancia que había adquirido ese mismo componente en la poética de referencia. Ante un empeño como el de On Kawara que, aun hoy, sigue pintando todos los días esa serie de cuadritos de un solo color con la fecha en que los realiza, no podemos hacer otra cosa que olvidarnos totalmente de las pinturas para reparar en las implicaciones de un acto tan monótono, regular y repetitivo como ese. Como dice Robert Smith, "fue irónico que un estilo que había eliminado de una manera tan completa el tema alentara un arte que era todo tema"⁵⁴.

Este hecho, si bien tiene la propiedad de consagrar el definitivo descredito de las posiciones afines al sistema basado en el principio de semejanza, haciendo que todo arte se declare, de una u otra forma, salvo contadas excepciones, ajeno a sus métodos y objetivos, trae consigo una notable inflexión en el tratamiento de los problemas relacionados con la representación. La dicotomía entre figuración y abstracción, que había dominado el discurso crítico de la primera mitad del siglo y que alcanza su cenit con el minimalismo, termina por ser irrelevante cuando ha quedado suficientemente demostrada la naturaleza convencional de todo lenguaje, incluido el icónico, y, por otro lado, han podido comprobarse las dificultades que entraña producir un tipo de arte que evite el comportamiento asociativo del espectador. El desarrollo de las ideas contenidas en la obra de Duchamp provoca una serie de gestos que tienden a desenredar el problema planteado en esos términos de mutua exclusión. Tan difícil resulta producir un arte confiado en la posibilidad de reproducir algo del mundo, o de nuestra interioridad subjetiva, como hacerlo de manera que no acabe remitiendo, de alguna forma,

⁵³ Sol LeWitt siempre se consideró a sí mismo un artista conceptual. En 1965 dice: "En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra... toda la planificación y decisiones se hacen por adelantado y la ejecución es un asunto rutinario. La idea se convierte en la máquina que hace el arte...". Citado por R. Smith (1987): *Arte conceptual*, en AA.VV.: *Conceptos de...*, op. cit., p. 215.

⁵⁴ R. Smith, *Ibid.*, p. 211.

a lo previamente conocido. Las *dianas* de Johns dan en la diana, si se permite el juego de palabras, cuando plantea unas obras que destruyen la posibilidad de ser leídas de una manera tan unívoca. Su aportación, en este terreno, resulta tan fructífera para el arte posterior como pueda serlo la del minimalismo en relación con los nuevos modos de actuación que este introduce y contribuye a desarrollar.

Actitudes menos reductivas en sus planteamientos y mas abiertas al papel simbólico de las formas, tienen su aparición en un contexto caracterizado por el entrecruzamiento de las variantes dadas anteriormente, en un claro proceso multiplicador del numero de poéticas posibles. El potencial poético y vitalista de obras que, como las de Rauschenberg y Oldenburg, se alejan por igual de la retórica expresionista que del ensimismamiento minimalista cobran un significado especial a este respecto. La proclama de Oldenburg, declarándose a favor de un arte "político-erótico-místico" [...] "que saque sus formas de las líneas de la misma vida"⁵⁵, o la de Rauschenberg, que dice "operar en el vacío" entre el arte y la vida⁵⁶, expresan una actitud, abierta al mundo exterior, que no renuncia a confrontar el universo del lenguaje con la realidad y la vida que lo hace posible.

El arte postmínimal tendrá una orientación mas afín al sentido de estas declaraciones que al severo reduccionismo analítico impuesto por el *Arte Minimal* y desarrollado por las posturas mas radicales del arte conceptual, representadas por artistas como Kosuth o los del grupo Art & Language, aunque, como ya hemos dicho, notablemente influidas por los modos y prácticas que ambos movimientos introducen. Tanto en América como en Europa que, por otro lado, ha manifestado, en términos generales, una actitud menos purista a este respecto, reaparecen significados de tipo metafórico y contenido simbólico en obras mas abiertas y sintetizadoras pero igualmente rupturistas con la tradición. La relevancia que cobra la obra de Joseph Beuys, después de los años 70, puede ilustrar perfectamente el significado de las nuevas orientaciones que se producen con posterioridad al momento mas álgido de la racionalidad analítica, derivada de la restrictiva lectura que se hace de la obra cezanniana. En la obra de Beuys, relacionada con acciones o transformaciones objetivas de la realidad, no se dio, como dice Franz Meyer, el "desgarramiento" que en tantos otros artistas produjo el enfrentamiento entre "el racionalismo del proyecto global y el irracionalismo del mensaje simbólico o expresivo"⁵⁷. De ahí el interés despertado por su propuesta y el conjunto de su obra. Esta se basa en la objetividad de un método que no deposita en las imágenes la responsabilidad de ser expresión de un equilibrio ideal, ajeno a todo devenir, ni delega en ellas la responsabilidad de comunicar estados anímicos de imposible traducción. Su idea de una "plástica social" ofrece, en cambio, la alternativa de un arte que, situándose en el plano analógico del lenguaje, puede aportar testimonios directos sobre la realidad en la cual actúa.

Pero el artista que mantiene una relación mas directa con el tema que nos ocupa es Richard Artschwager, ya que demuestra, con su obra, la posibilidad de realizar un arte crítico y

⁵⁵ C. Oldenburg (1977): recogido en AA.VV.: *Arte USA*, Madrid, Fundación Juan March, s.p.

⁵⁶ "Cualquier incentivo para pintar -dice Robert Rauschenberg- vale tanto como otro [...] La pintura tiene relación con el arte y con la vida, a la vez. Ninguno de los dos se puede fabricar. (Yo intento actuar en el vacío entre los dos)". Recogido en *Ibid.*, s.p.

⁵⁷ F. Meyer: *La nouvelle sculpture...*, en op. cit., p. 312.

reflexivo situado al margen del dilema planteado por el discurso reduccionista del arte moderno, sin caer por ello en las tradicionales hipotecas referencialistas. Construyendo objetos que aparentan ser lo que, obviamente, vemos que no son Artschwager invalida la dicotomía abstracción-representación y propone una forma de actuación diferente.

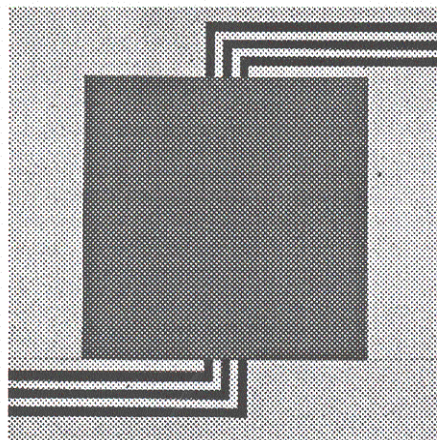
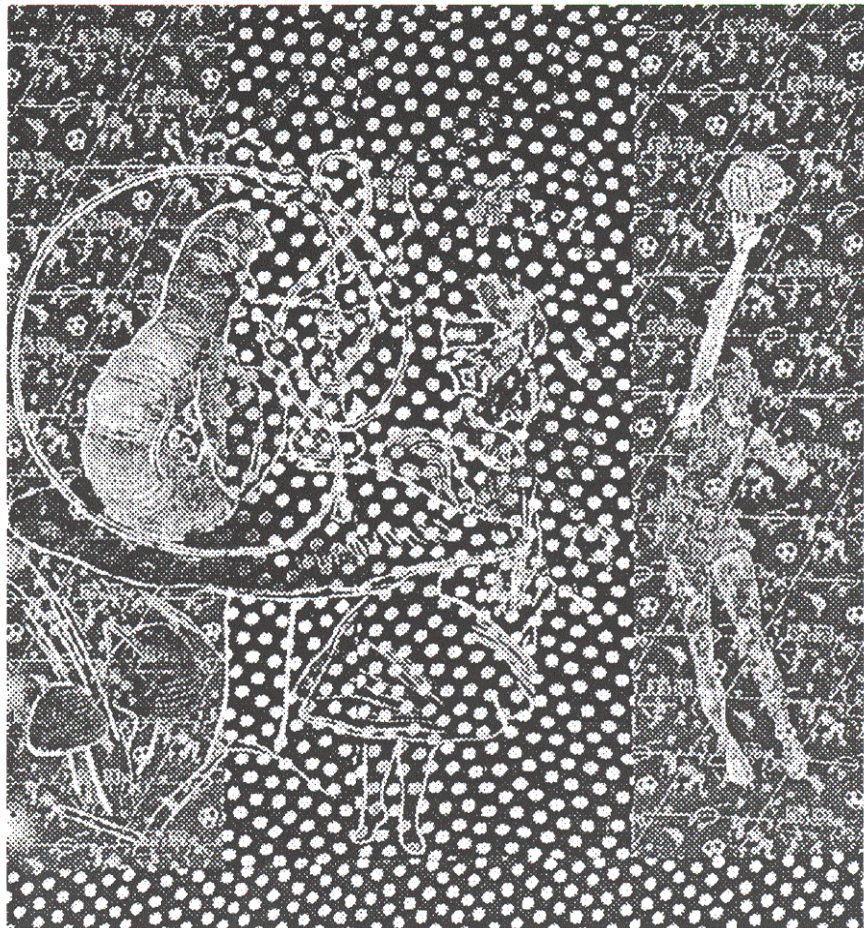
En un principio Artschwager (figs. 21 y 22) recurre a los mecanismos del arte de imitación, pintando burdamente sobre determinados objetos utilitarios las superficies que caracterizan al propio objeto, para realizar posteriormente obras de apariencia funcional que, sin embargo, dejaban clara su independencia como objetos de arte. Estas obras se parecen mucho, por su forma y medidas, a ciertos objetos de la vida cotidiana, como muebles u otros elementos de carácter utilitario o decorativo, pero son de hecho completamente afuncionales. Como señala Cameron mencionando su obra mas conocida, Artschwager, "al optar por resaltar una función en sus objetos y después negar esa función, establece una continua fluctuación de significado estético por medio del cual la abstracción de una silla deviene no mas 'real' que la representación de un objeto artístico"⁵⁸. Maneja, pues, un lenguaje basado en la simulación, proponiendo a los espectadores una experiencia "real", cuyo valor no solo incluye la posibilidad de razonar los comportamientos que la determinan si no que, además, induce al análisis del papel jugado en su configuración por las vivencias que la preceden y la hacen posible.

Artschwager utilizó los métodos y recursos del Arte Minimal para construir obras de apariencia similar cuyo significado, no obstante, contradice lo esencial de sus presupuestos. El uso que hace de un material sintético como la formica, que imita la madera, ilustra la actitud irónica y crítica que mantiene hacia los principios antiilusionistas. El material, de origen industrial, conserva sus propiedades físicas originales intactas conteniendo, a su vez, una superficie ilusoria que remite a otra cosa. Artschwager coincidió con los minimalistas en su interés por el diseño y las experiencias vinculadas al espacio, pero su identificación con algunas de las ideas del Arte Pop, según los criterios que en esa misma época manejaron artistas como Oldenburg o Jasper Johns, le permitieron plantear una obra mas abierta al resto de las implicaciones de orden psíquico. Aplicando la fría estereometría del arte minimal a la construcción de objetos ficticios, desde el punto de vista utilitario, Artschwager introduce en la experiencia sensorial un distanciamiento reflexivo sobre la naturaleza equívoca de todo acto perceptivo, cuya complejidad debe analizarse también considerando factores relacionantes y contextuales ajenos a esa misma experiencia.

Con su actitud, Artschwager desactiva el exceso de confianza puesto en la racionalidad analítica que él mismo, en un cierto sentido, practica. El carácter perturbador de sus obras, debido a la ambigüedad significativa que contienen, actuó como un mecanismo de actividad abierto a todo tipo de experiencias, tanto sensoriales como intelectuales. Como dice Armstrong, su obra, "conceptual y física a parte iguales, no quiere ser una simple demostración de ideas ni una experiencia puramente estética". Su aspiración, diciéndolo con palabras del propio Artschwager, va dirigida a "realizar un arte que carezca de fronteras"⁵⁹. Situándose en el corazón mismo del problema planteado por el enfrentamiento entre la

⁵⁸ D. Cameron: *El arte y su doble*, op. cit., p. 21.

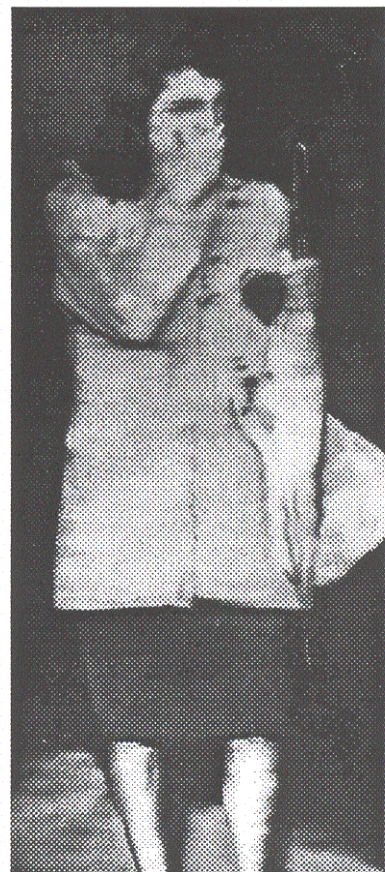
⁵⁹ Citado por R. Armstrong (1989): *Arte sin fronteras*, en Artschwager, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 13.



23. Sigmar Polke: Alicia en el país de las maravillas, 1983.

24. Peter Halley: Célula azul con triple conducto, 1986.

25. Gerhard Richter: Mujer con paraguas, 1967.



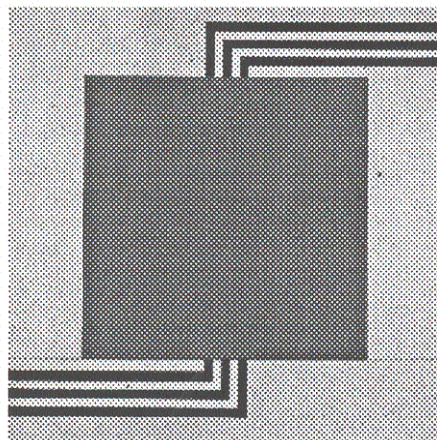
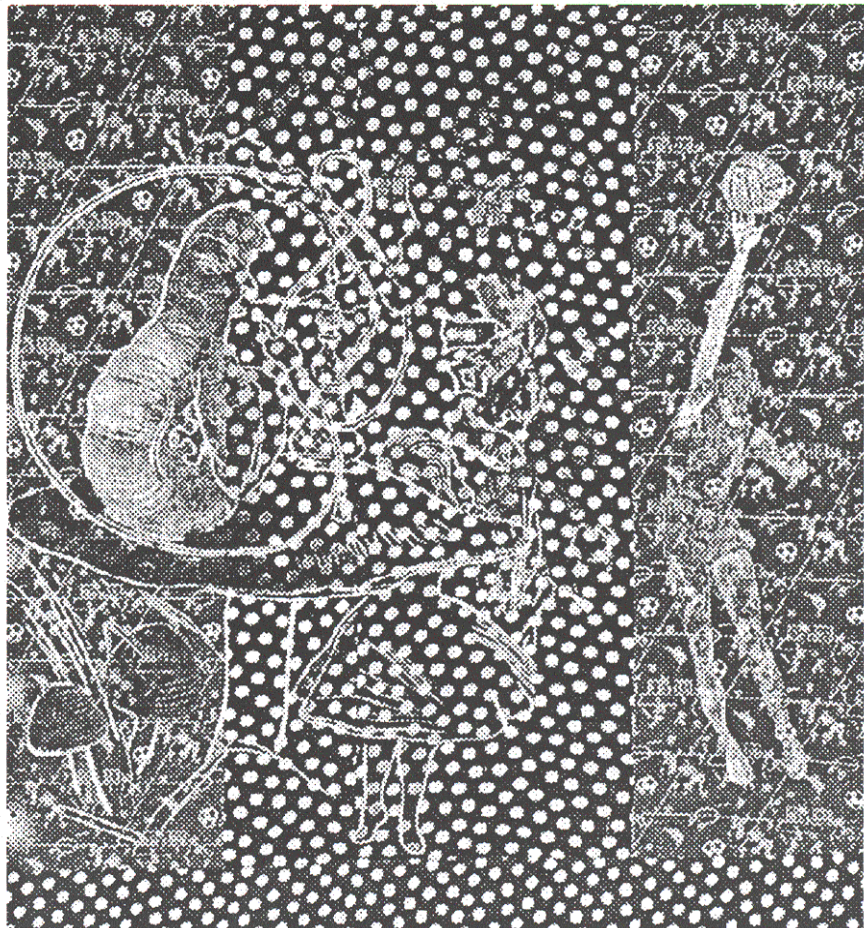
autonomía y la representación nos propone "un discurso de significados ilimitados"⁶⁰.

1.11. Figuras y representaciones.

La obra de Artschwager permite una comprensión adecuada del enfoque dado al problema de la representación por el arte más reciente. Las barreras que antes separaban territorios irreconciliables han caído. El arte actual demuestra claramente el grado de consciencia lingüística alcanzado: los recursos ilusionistas conviven con las formas arreferenciales dialécticamente, mostrando, tanto en la confrontación como en su interior el carácter convencional que les son propios. Las líneas de acción de corte analítico, que se nos aparecían como complementarias, tendentes, una, al análisis y sistematización del lenguaje visual y, la otra, al estudio de sus mecanismos de configuración y producción, penetran y conforman un pensamiento menos disociado, que entiende de las complejas relaciones en que se enmarcan sus actuaciones. Gerhard Richter (fig. 25), uno de los artistas europeos más influyentes de las últimas décadas, ha realizado grandes obras, de apariencia fotográfica, con temas naturalistas, junto a otras basadas en una ausencia total de referencias figurativas. Incluso un artista como Kiefer, que cultiva un arte de marcado carácter simbólico y expresivo, suele combinar en sus producciones la perspectiva tradicional con superficies fuertemente cargadas de presencia física, superponiendo, en un acto combinado de transparencia lingüística y pasión emotiva, ilusionismo espacial con literalidad metérica. Y en contraposición, un artista como Peter Halley (fig. 24), situable formalmente dentro del campo de la abstracción geométrica, recurre en sus obras a estructuras diagramáticas, lejanamente evocativas de algunos elementos del entorno, como celdas, chimeneas o conductos, que pinta, utilizando los recursos propios de la pintura industrial, con la intención manifiesta de simultanear evidencia física y representación, sin que nunca este muy claro en que nivel ocurre una cosa u otra.

Una de las actitudes que mejor puede ilustrar la heterogeneidad creativa y de significados característica de este último período es la mantenida por Sigmar Polke. Su estrategia se basa en la aceptación indiscriminada de todos los recursos visuales disponibles, mediante un uso, carente de jerarquías, que aún lo aparentemente irreconciliable en un ejercicio de seducción altamente sofisticado. Manchas irreconocibles de procedencia gestual junto a motivos decorativos de fácil reconocimiento, superpuestos a todo tipo de imágenes, publicitarias o no, recientes o de otras épocas, sumamente ambiguas o bien precisas en su configuración, aparecen en un todo revuelto que evoca un mundo fragmentado e inconexo hasta el delirio. Las superficies de sus telas actúan como un caleidoscopio que recoge el amontonamiento permanente de los signos y mensajes que transitan alrededor nuestro, junto a ciertas huellas del artista, que igualmente pueden remitir a su universo personal como al heredado culturalmente. Como dice Jose Lebrero Stäls, Polke "sustituye la plana del cuadro por una volumetría pictorial en la que los dobles, triples significados de pigmento, símbolo, soporte,

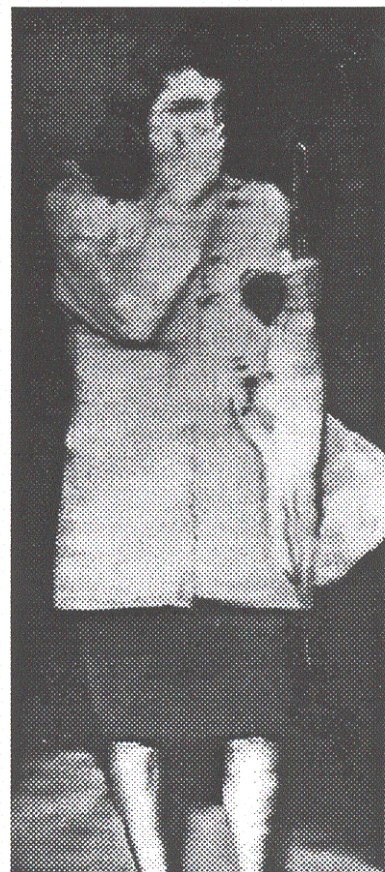
⁶⁰ R. Armstrong, en *Ibíd.*, p. 46.



23. Sigmar Polke: Alicia en el país de las maravillas, 1983.

24. Peter Halley: Célula azul con triple conducto, 1986.

25. Gerhard Richter: Mujer con paraguas, 1967.



figura, tiempo y espacio se acumulan y sobreponen"⁶¹ Ciertamente, la variedad de lenguajes que emplea conviven, neutralizándose unos a otros, en un todo confuso y dinámico que se resiste a la determinación. Nuestra mirada, en obras como *Viene el ordenador* o *Alicia en el país de las maravillas* (fig. 23), ambas de 1983, tiene serias dificultades para concentrarse en uno de los tipos de experiencia como la que se derivaría de la contemplación de una obra clasificable como abstracta o representativa. El acto de su lectura se torna fluctuante, permitiendo una experiencia, abierta a numerosas posibilidades, que incluye por igual lo mental y lo sensorial, el análisis reflexivo tanto como la identificación emotiva.

Pero un cuadro de Polke, un "despojo" al mismo tiempo "magnífico y grotesco", según Tosatto, siempre se muestra como es, "un objeto de engaño"⁶² que deja ver, por transparencia real de la tela en muchas ocasiones, su propia estructura interna y los mecanismos de configuración. Ello hace que las cualidades de las imágenes incorporadas no sean lo realmente importante, ni lo que representan, sino el hecho mismo de su reciclado y las manipulaciones a que se ven sometidas, junto a otras que no lo son, viéndolas superpuestas al entramado físico del cuadro. Para Klaus Honnef estas obras "revuelven formalmente los reflejos de la realidad, [y] los proyectan superpuestos de modo, que partiendo de la realidad de los cuadros, nace una imagen enigmática de la realidad empírica"⁶³. Podemos decir, pues, que Polke no presenta imágenes de la realidad o de la experiencia, sino la especial y equivoca realidad de las imágenes y los hechos.

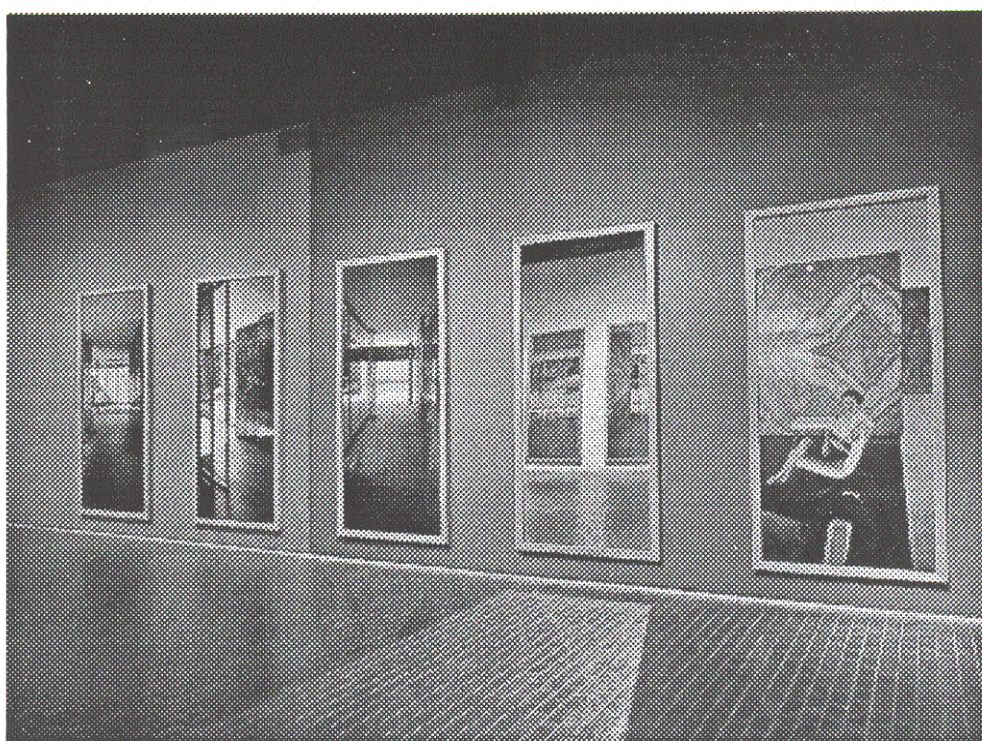
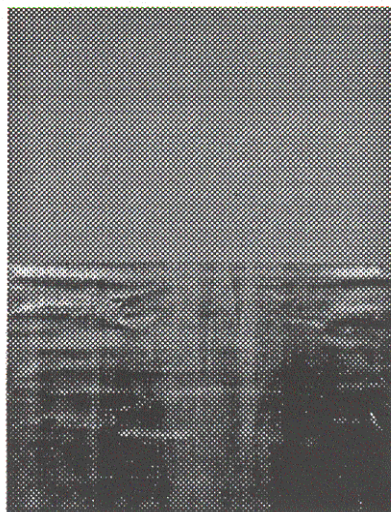
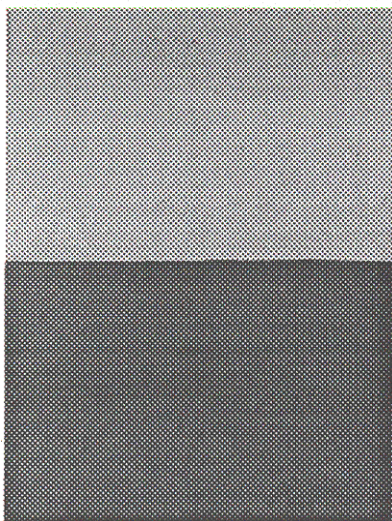
El punto de vista de Günther Förg es bien distinto pero refleja, igualmente, la complejidad de las relaciones entre las experiencias y el lenguaje, entre realidad y representación. Günther Förg utiliza, sin ningún tipo de reparos, lenguajes diferentes, tanto en obras separadas como en una misma producción, y en todos los casos aparecen ambigüedades que provocan interrogantes sobre la realidad de lo que estamos viendo, en que terreno significativo se mueven y cómo se produce esto. Tanto en las pinturas de apariencia abstracta como en las fotografías e instalaciones, mezcla de ambos componentes, nada es exactamente lo que parece o, dicho con mayor propiedad, todo puede ser contemplado de distinta manera. Las formas son, a la vez, meras figuras y representaciones.

En la serie *Cuadros de plomo* de 1987 (figs. 26 y 27), por ejemplo, Förg consigue diferentes opciones interpretativas con obras de configuración muy similar. Manejando distintas relaciones basadas en la combinación constante de dos campos de color-textura, separados por una línea horizontal situada en el centro, también se pueden sugerir espacios naturales divididos por el horizonte. Mientras unas opciones parecen reforzar una lectura literal de sus componentes otras consiguen desviar nuestra atención hacia un terreno más ilusionista. Y en las instalaciones (fig. 28), que constituyen una importante aportación dentro de su producción, un espacio real intervenido cromáticamente se confronta con espacios ilusorios que tienen la propiedad de transformar la totalidad en una obra donde todo puede pasar a ser otra cosa en

⁶¹ J. Lebrero Ståls (1993) *El viajero polimorfo*, en *Babelia*, *El País*, Madrid, 27 de Noviembre de 1993, p. 7.

⁶² G. Tosatto (1994): *Las tres mentiras de la pintura*, en AA.VV.: *Sigmar Polke*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, p. 11.

⁶³ K. Honnef (1993): *Arte contemporáneo*, Colonia, Benedikt Taschen, p. 78.



26. 27. Günter Förg: Bleibild (Piezas 1 y 2), 1987.

28. Günter Förg: Sin título (Instalación), 1989.

un constante juego especular. Förg coloca habitualmente en sus instalaciones grandes fotografías, con motivos arquitectónicos de sobria factura, en recintos que ha transformado previamente pintando las paredes con grandes masas de color. Estas fotografías, que actúan como huecos vertidos al exterior, enfatizan el lugar haciendo que todos los componentes, tanto los aportados por Förg como los ya dados previamente, pasen a ocupar un papel significativo ambivalente en el contexto total. Schmidt-Wulffen analizando este tipo de obras dice: "La foto muestra una ventana. Con vistas a un jardín. Sin embargo la perspectiva podría ser, a su vez, no mas que fotografía: la foto de Förg presenta una ambigüedad con respecto a si misma. Simula la mirada a otra realidad y hace olvidar la capacidad imaginativa en el sentido de que ello tiene que ver con una copia artificial. Tales fotografías de arquitecturas las integra Günther Förg en situaciones espaciales. La ambigüedad empieza a operar: las imágenes abren las paredes, crean pasajes ficticios, corredores artificiales. Acoplan al espacio real un mundo ausente, de naturaleza ficticia. Pero en su articulación de la perspectiva, en su estructura geométrica, las mismas fotografías aparecen también como formulas ornamentales, cuya forma se despliega en las paredes situadas en torno. La forma pura y la representación vienen a fundirse entre sí"⁶⁴. Las obras de Förg parecen una prueba bastante convincente de que las cosas no son otra cosa que lo que hemos decidido que sean, es decir, que son, precisamente, aquello que nuestra mente ha proyectado sobre ellas.

1.12. Todo es falso.

La plena sustitución de un modelo que confiaba a las imágenes la tarea fundamental de reflejar el mundo por otro que no cree, directamente, en esa posibilidad conduce, necesariamente, a un arte reflexivo, que provoca el cuestionamiento permanente de los medios que sustentan sus prácticas, en la conciencia de que estos forman parte de un sistema cuyas convenciones admiten, y reclaman, ser convenientemente alteradas. Pero el mismo análisis que genera, acaba enfrentándonos a una realidad que revela la compleja estructura en la cual los sistemas de comunicación se insertan, haciendo patentes, por tanto, las dificultades que entraña su transformación. Para muchos artistas recientes el sistema del arte ha sido contemplado considerando las implicaciones que se derivan de esa dificultad. Los lenguajes artísticos son observados como pertenecientes, sujetos y condicionados a un sistema social del que no pueden prescindir. La constatación, además, del fracaso implícito en el hecho de que una cierta implantación social del arte de vanguardia no llevara aparejada ninguna de las transformaciones contenidas en sus programas, lleva a ciertos artistas a replantear una forma de hacer que, siguiendo o retomando en parte los modos y temas del arte conceptual, vuelven a poner el acento en el análisis lingüístico, intentando profundizar en el estudio de los mecanismos del lenguaje, asociándolos ahora, de una forma precisa, a la superestructura ideológica que mantiene el uso social del lenguaje como forma de sometimiento y dominio.

"El neo-objetivismo de los artistas actuales -dice Bonito Oliva- acepta ya moverse en la esfera interior del sistema del arte, intentando desarrollar un lenguaje que sea capaz de desarrollar

⁶⁴ S. Schmidt-Wulffen (1988): *Günther Förg: El resplandor de la apariencia*, en *La razón revisada*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, p. 143.

procesos que penetren la inercia cotidiana, y no imposibles alteraciones de la misma"⁶⁵. Analizando los mecanismos usados por el poder para perpetuar su dominación, se pretende influir en las conciencias para hacer del mundo un lugar mas habitable, ya que transformarlo a través del arte no parece ahora posible. La fotografía, el medio supuestamente mas objetivo de reflejar la realidad, aparece como uno de los instrumentos mas adecuados para realizar esa operación. Utilizando determinados métodos desconstructivos, algunos artistas pretenden desvelar el trasfondo ideológico de los mensajes visuales dominantes. Barbara Kruger dice concebir su trabajo para "...dar significado y cambiar las convenciones del tipo de discurso visual que estaba tan acostumbrada a ver en el las revistas de información"⁶⁶. Y Cindy Sherman (figs. 29 y 30) utiliza los recursos y procedimientos de la representación de forma que el espectador pueda observar, por sí mismo, los procesos que hacen posible la elaboración de ciertos estereotipos culturales. Fotografías de un comportamiento, escenificado por la propia autora, que revelan toda su falsedad, evidencian los roles a que las mujeres son empujadas o mantenidas por el aparato ideológico dominante en la mediática sociedad actual. Demostrar que tampoco la fotografía refleja la verdad parece ser uno de los objetivos declarados de esta forma de hacer, señalando que las únicas imágenes que podemos considerar reales son aquellas que, pasada la primera impresión, se alojan en nuestras mentes como expresión de los sueños, deseos y recuerdos que nos acompañan.

La idea de una realidad construida por el pensamiento, que se hace inteligible a través del lenguaje, en un mundo dominado, cada vez en mayor medida, por el objeto y los medios de comunicación de masas, no permite concebir un arte que escape a la fatalidad de sus seducciones. Concebirlo independiente de la naturaleza requiere, y surge, de la consciencia lingüística recién adquirida pero implica, a su vez, una categorización basada en una antinomia que parece desbordada por los hechos. Si consideramos el razonamiento de Jean Baudrillard sobre la realidad social contemporánea, que la caracteriza como un enorme "simulacro" en el que la naturaleza ha quedado diluida, dominada también, por "la ilusión y la apariencia", podríamos convenir en la dificultad que entraña el mantenimiento de unos territorios aislados de toda contaminación externa.

La independencia del objeto artístico, en última instancia, solo conduce a su valoración como puro objeto de mercancía, como fetiche desposeído de todo valor que no sea el de su capacidad para ser deseado y poseído. Por esa vía, el objeto es devuelto al mundo del que se auto-excluía. La realidad social, según Baudrillard, habría llegado a un punto de "éxtasis" en donde las cosas, privadas de su finalidad y de su referencia, buscando el sentido en si mismas, "sobreactúan" hasta convertirse en formas vacías, en objetos puros cuya único finalidad es la de seducir al sujeto que se halla privado de toda capacidad de decisión. "No se trata ya -dice Baudrillard- de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática,

⁶⁵ A. Bonito Oliva (1992): *El arte hacia el 2000*, Madrid, Ediciones Akal, p. 61.

⁶⁶ En una entrevista de José Lebrero Stäls (1992): *Interrogatorio al poder*, Madrid, *Lápiz* n° 82/83, Diciembre-Enero, 1991-1992, p. 145.



29. Cyndy Sherman: Sin título 92, 1981.

30. Cyndy Sherman: Sin título 93, 1981.

impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias"⁶⁷. La representación se convierte, según este punto de vista, en la categoría general dominante bajo la cual operan todos los modernos sistemas de signos, artísticos, publicitarios o de información pero también los relacionados con los comportamientos sociales, políticos o de otros ordenes. "Antes -dice en otro momento- solía haber una clase específica de objetos alegóricos y ligeramente diabólicos: espejos, imágenes, obras de arte (¿conceptos?), simulacros, pero transparentes y manifiestos (no se confundía la copia del original), que tenía su estilo característico y 'savoir faire'. Y el placer consistía mas bien en descubrir lo 'natural' en lo que era artificial y copiado. Hoy, cuando lo real y lo imaginario están confundidos en la misma totalidad operacional, la fascinación estética esta por todas partes"⁶⁸.

Conscientes del medio en el cual el arte ha de desenvolverse, algunos artistas deciden actuar emitiendo signos capaces de competir en ese gran escenario de la simulación que es el mundo contemporáneo. Como hizo Andy Warhol, el primero en plantear su actividad en estos términos, con una obra de gran impacto social basada, casi por completo, en el uso de imágenes preexistentes avaladas mediáticamente, factor que parece determinar la enorme influencia que su trabajo ha ejercido en el arte de este fin de siglo. Warhol opta, decididamente, por esa "realidad de segunda mano" donde la copia y la apariencia dominan sobre cualquier otra cosa, instalado en esa hiper-realidad en la que el arte adquiere un valor de mercancía absoluta, indiferente a todo significado que no sea el de su propia consideración como objeto, aceptando, sin nostalgia, la pérdida de naturalidad de la sociedad postindustrial, y asumiendo, sin reservas, sus comportamientos y "estrategias".

"Alterar el flujo del contenido o instrucción dentro del mundo de los signos de representación -dice Cameron- requiere que la obra de arte así producida tenga que asumir suficientes atributos como para pasar por signo en sí misma"⁶⁹. Puesto que no es posible substraerse al dominio de los medios de comunicación, que imponen sus reglas de manera omnímoda, pongámoslos a nuestro servicio jugando en su propio terreno. Ese sería el pensamiento de Jeff Koons, cuyo trabajo, como el de otros muchos artistas, se dirige, de manera específica, a competir en ese ámbito, utilizando, con absoluta deshinibición y ausencia de prejuicios, las formas y los métodos característicos de esta sociedad mediática de masas. "La obra de Koons -dice también Cameron- ya no intenta revelar la soberbia de lo nuevo". El artista "ahora esta implicado en efectuar una imitación de lo inapreciable, y en exponer nuestra re-contextualización del mundo material a través del filtro invisible del arte"⁷⁰.

Sus declaraciones no dejan lugar a dudas: "Mi obra -dice- incluirá todo aquello que sirva para comunicar. Utilizara todos los trucos, hará todo, absolutamente todo, para comunicar y

⁶⁷ J. Baudrillard (1993): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, p. 11.

⁶⁸ J. Baudrillard (1987), recogido por D. Cameron en *El Arte y su Doble*, op. cit., p. 27.

⁶⁹ D. Cameron, op. cit., p. 27.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 37.

ganarse al espectador"⁷¹. Koons piensa que el arte actual es incapaz de incidir en el mundo exterior, dedicado como esta a organizar "juegos interiores" estético formalistas, totalmente ineficaces, y cree necesario recuperar el poder seductor y manipulador que, según el, antes tenía. Para ello, Koons utiliza los métodos propios de la representación en sus manifestaciones mas degradadas, haciendo que el repertorio de imágenes acumuladas por nuestra tradición cultural, copiadas, repetidas y manipuladas hasta la saciedad, con fines ornamentales y decorativos, adopten un nuevo significado en el contexto actual del arte, pero satisfaciendo, a la vez, las necesidades mas primarias y elementales del espectador medio. Las imágenes mas banales, superficiales y vacías son utilizadas por Koons, al margen de su contenido simbólico, con una evidente intención manipuladora; temas, formas, texturas y colores aparecen combinados de la manera mas apropiada para satisfacer el gusto popular, en un ejercicio de estilo que llega hasta el límite de la perversión.

Koons adopta cualquier papel necesario a su objetivo de "seducir a las masas", asumiendo todas las falsedades posibles, con una vida y unas obras (esculturas, fotografías, anuncios, acciones...) donde todo es representación, sustituto y simulación. Como su fuente de inspiración, Michael Jackson, se constituye en imagen simbólica de sí mismo, en objeto de deseo, inaccesible y carismático, que no pretende revelar nada de sí, solo lo que aparece claramente construido, de manera voluntaria, para comunicar, convencer, atraer y seducir. Para dar publicidad a una serie de exposiciones que realiza simultáneamente en New York, Colonia y Chicago, Koons publica, en las revistas especializadas, una serie de anuncios en los que aparece el mismo, impecablemente compuesto y maquillado, adoptando artificiosas poses en las que dice asumir el papel de médium, maestro, salvador y "dirigente de las masas consumistas y autosatisfechas". Se casa con una estrella porno convirtiendo la relación en un gran espectáculo artístico y propagandístico. Y en los recintos expositivos instala, entre otras, numerosas piezas, de gran tamaño, tema sensiblero y repelente factura, realizadas en acero inoxidable, acero inoxidable o vidrio, similares a un sinfín de bibelots como los que podemos encontrar amontonados en cualquier almacén comercial o tienda de souvenirs. Su propia imagen es tan *kitsch* como sus esculturas, estereotipadas, cursis y empalagosas, pero la acumulación de clichés emitidos sin descanso acaba produciendo una saturación pringosa que desconcierta, repele y atrae en igual medida.

Koons encarga la realización de sus esculturas a los mismos artesanos que fabrican este tipo de objetos, manteniendo sus características, pero enfatizando, de manera retórica, aunque muy sutil, sus ingredientes temáticos y formales, mediante un riguroso control de los procesos de diseño y fabricación. Los temas son magnificados aumentando considerablemente el tamaño de esos cachivaches de uso ornamental que utiliza como pretexto, convirtiendo los objetos, como dice Klaus Kertess, en "alucinaciones extasiadas de ellos mismos"⁷². El uso que hace de estos métodos tiene que ver con el apropiacionismo de Duchamp, aunque en este caso no se base en los objetos fabricados, inicialmente elaborados a mano, sino en los procesos técnicos que los hacen posibles. Recupera así las técnicas artesanales con la misma perversa actitud con que utiliza los temas, de origen tradicional y aristocrático, vaciándolos

⁷¹ En una conversación con Burke y Hare (1989): *Fron Full Fathon Five*, Zurich, Parkett n° 19, Marzo 1989, p. 45.

⁷² K. Kertess: *Malo*, en *Ibíd*, p. 30.

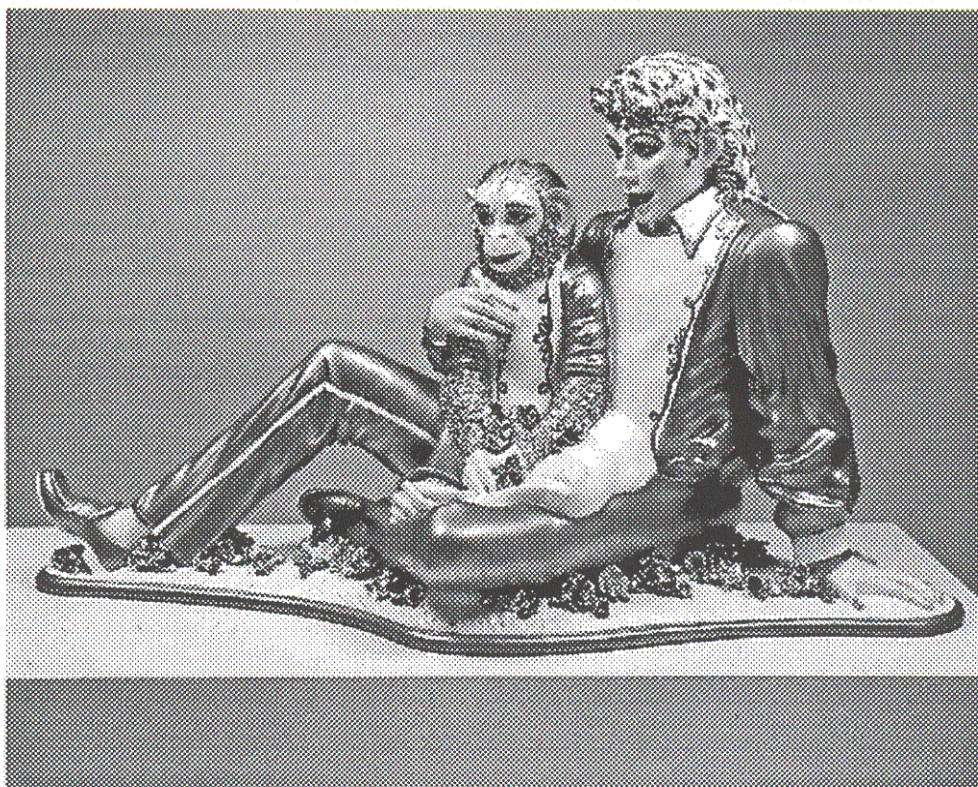
de contenido. "La técnica que Duchamp desdeño y elimino -dice Kerttes- aquí no solo se recupera sino que se celebra. La propia técnica es apropiada y tratada como un *ready-made*"⁷³. El gusto popular por el aura que rodea todo lo hecho a mano es satisfecha por Koons mediante un costoso proceso de simulación de lo manual, que deriva en la misma estética engañosa, vulgar y despersonalizada, de la copia industrial concebida con otros fines.

El artificio domina en todos los niveles. La elección de Michael Jackson (fig. 31), como figura emblemática, para una de sus cerámicas, es bien patente. La alucinante imagen de un ídolo popular que es un especie de mutante físico, transformado tecnológicamente, viviendo en un mundo artificial hecho a su medida, ilustra adecuadamente esa simulación de papeles que el objeto adopta en diferentes direcciones. Todo son sustitutos, representaciones de representaciones en cadena: la copia de un proceso de fabricación, para copiar un personaje que es una copia adulterada de sí mismo, en una forma que es copia de ciertas imágenes tradicionales que intentan representar una realidad idealizada ya desaparecida. La ambigüedad andrógina y racial de Michael Jackson acompaña a los objetos de Koons que nos lanzan al abismo de su propia indeterminación. La copia y el original se confunden, realidad y artificio son inseparables, puesto que todo es representación "la fascinación estética esta por todas partes".

Es, en cierto modo, el último quiebro referido al problema de la representación. Si no podemos diferenciar lo verdadero de lo falso, como afirma Baudrillard, "buscaremos lo mas falso que lo falso: la ilusión y la apariencia..."⁷⁴. La importancia de los simulacros es hoy reconocida como expresión de un mundo donde la opulencia comunicacional lo invade todo, desdibujando una realidad que no es posible de concebir sino es a través de sus múltiples dobles. Cuando el arte decide definir su propio territorio, para independizarse del mundo, construye un orden interno que lo diferencia, pero descubre, también, la imposibilidad de una completa autonomía. Representar el mundo en los términos que la tradición proponía parece ahora imposible, entre otras razones, porque el orden natural de las cosas se ha desvanecido, pero la conciencia lingüística recién adquirida nos reintroduce inevitablemente en el mundo, como un fragmento mas de una realidad que se constituye, afirma y adquiere sentido en el mas amplio territorio del lenguaje y sus múltiples manifestaciones.

⁷³ K. Kertess, *Ibíd.*, p.34.

⁷⁴ J. Baudrillard (1984): *Las estrategias fatales*, Barcelona, Editorial Anagrama, p. 6.



31. **Jeff Koons:** Michael Jackson y burbujas, 1988.

32. **Jeff Koons:** Cristo y la oveja, 1988.

ABRIR CAPÍTULO 2

